# BRUCKNER

VON

DR. ERNST KURTH
PROFESSOR FÜR MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT BERN

ERSTER BAND

ERSTES TAUSEND




MAX HESSES VERLAG / BERLIN W 15

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.

# Inhaltsverzeichnis

## Erster Band







## Zweiter Band

# Vorwort

Dies Buch steht nach Inhalt und Grundauffassung abseits von der heute gangbaren Anschauung. Umso mehr wendet es sich an die Stillen. Die Darstellung erstrebte Verständlichkeit auch für Laien, mußte aber allgemeinste Fachausdrücke als bekannt voraussetzen; die meisten davon und noch engere musiktechnische Begriffe wurden durch Erläuterung und die Darstellungsweise selbst verständlich zu machen gesucht. Eine Ausnahme bilden nur die Ausführungen über die Harmonik, die aber von Lesern ohne entsprechende Vorbildung auch ohne Schaden für das Gesamtverständnis übersprungen werden können.

Einer Kunsterscheinung gegenüber liegt die Aufgabe nicht allein darin, Wirkungen, sondern vor allem Ursachen nachzuweisen und das Netz der Zusammenhänge von einer bestimmten, einheitlichen Grundeinstellung aus zu überblicken. Von dem eigentlichen Stoffe aus ist zugleich eine Reihe neuer musikwissenschaftlicher Gesichtspunkte aufgeworfen und gleich in Anwendung auf ein bestimmtes, das Brucknersche Kunstwerk, durchgeführt. Dabei besteht engste Verbindung mit meinen früheren Büchern. Ihre Grundzüge sind hier breiter auf neue Gebiete angewandt; vor allem ist innerhalb des unermeßlichen Problems Bruckner das Hauptgewicht auf die formalen Erscheinungen gelegt, bei diesen selbst aber auf ihre innige Verbindung mit psychologischen. Selbst die Darstellung seines Lebens und Wesens wurde aus gewissen Formen seiner psychischen Grundbewegungen und der Lebensdynamik zu erfassen gesucht, wie überhaupt das aus dem Charakter bedingte gesamte Welt- und Kunstgefühl.

Aber auch die Darstellung der musikalischen Formerscheinungen an sich weicht von der gewohnten Erfassungsweise ziemlich durchgreifend ab. Über die allgemein von ihnen aus durchgeführte und zu weiteren aesthetischen Fragen ausstrahlende Betrachtungsweise ist auf Zusammenfassendes in der Einleitung zum II. Band zu verweisen.

Die Vorstellung, daß sich das Schaffen eines Künstlers in der Aneinanderreihung einzelner Werke vollziehe, ist endlich der Überwindung wert; erkennt man aber in seiner gesamten Grunddynamik das Mittelpunktsproblem, so leitet dies nicht bloß durch schöpferische Eigentümlichkeit und Abfolge, sondern durch sämtliche Ausstrahlungen der Persönlichkeit bis in ihre geschichtliche Stellung, die auch nur ein Einschwingen in große historische Kraftbewegungen darstellt. So wies überhaupt die ganze Einstellung mehr auf die Fragen, wie sich die grundlegenden Erscheinungen der Musik an sich von Bruckner aus darstellen, wie sich die Erfassung ihres Wesens, ihrer Gesetze und ihres metaphysischen Weltaufbaus von seiner Blickweise aus gestaltet. Wenn sich damit nicht nur zu Bruckners Tonkunst Zugänge und Betrachtungsarten eröffnen, so ergibt es sich aus seiner weit über Einzelkunstwerke hinausgehenden Schöpferkraft und belichtet sie in besonderem Maße.

Das Verhältnis dieser Arbeit zu den vielen bisherigen Büchern und Abhandlungen über Bruckner glaube ich damit kennzeichnen zu können, daß sie sich wohl mit allen berührt und von allen abweicht. Das liegt schon daran, daß sich die Grundeinstellung unterscheidet, ebenso wie nach manchen Richtungen das Ziel, wobei aber der zwischenliegende Weg vielfach über gleiche Erscheinungen streicht und von dieser Seite oft zu Bestätigungen gelangt. Zudem gibt es einfache Wahrheiten über Bruckner, die man sagen muß, obschon sie bereits gleichartig gesagt wurden, nicht um sie zu wiederholen, sondern weil sie zu seinem Bilde gehören und auch dann unentbehrlich sind, wenn man es von anderer Seite darstellt.

Dem Material gegenüber war aus äußeren Gründen eine Einschränkung geboten; denn der überwiegende Teil der unveröffentlichten Werke ist auf Grund bestimmter Verfügungen bis zu gewissem Zeitpunkt unzugänglich, für den kleinen übrigen Teil wäre ein Einblick mit Schwierigkeiten verbunden gewesen, die sich bei den heutigen Verhältnissen immer noch als kaum übersteigbar darstellen. Aus diesem Grunde entschloß ich mich kurzweg zu einer Beschränkung auf die bisher veröffentlichten Werke Bruckners. Eine Ausnahme bildet nur die Studiensymphonie in F-Moll, die mir durch die große Freundlichkeit des Herrn Prof. Max Auer (Vöcklabruck) in einer Abschrift zur Verfügung gestellt wurde[1]); sie schien zur

[1]) Sie soll jedoch bald (in der Universal-Edition) erscheinen. Auch in die Briefsammlung hatte ich durch die Zuvorkommenheit ihres Heraus-

vollen Überschau des symphonischen Entwicklungsweges doch unentbehrlich, während sich durch die sonst noch unveröffentlichten, größtenteils nur kleineren Werke das Gesamtbild ohnedies kaum mehr ändern dürfte; sollten diesem Buche spätere Ausgaben beschieden sein, so bleibt in einem gesonderten Anhang der Platz für nachträgliche Besprechung der bis dahin neu veröffentlichten Werke, wobei auch die mittlerweile etwa erschienene Literatur noch Berücksichtigung erfahren kann. Ferner ist anzunehmen, daß bei kleineren Werken auf Grund neu zum Vorschein kommender Dokumente einige Datierungen noch einer Berichtigung bedürfen; durchgreifende Abweichungen vom ganzen Entwicklungsbild kommen auch dadurch kaum mehr in Frage. Die Ausgabe des Quellenmaterials ist dem Werk von Göllerich-Auer vorbehalten (s. darüber die Literaturübersicht im Anhang I). Ferner sind aus gleichen Gründen überall nur die endgültigen Fassungen der Werke berücksichtigt; die ausführlichen Vergleiche mit den Entwürfen und Urgestalten hätten überdies das vorliegende Buch zu sehr belastet und gehören — trotzdem sie noch fesselnde Ergänzungen bergen dürften — in ein Werk von andrer Anlageweise. Es bedarf verschiedener Wege für alle Gebiete der Brucknerforschung von ihren schwer entstellten Grundlagen an. Schon daraus ergibt sich, daß dies Buch nicht mehr als einen Beitrag zum unerschöpflichen Problem Bruckner, zur Erforschung eines der größten Geistes- und Menschheitsphänomene aller Zeiten darstellen will.

---

gebers (Max Auer) schon vor ihrer Veröffentlichung bei Abfassung dieses Buches Einblick. Sie ist übrigens seither im Verlag Bosse, Regensburg erschienen. Ebenso lag mir bereits die der baldigen Veröffentlichung (im gleichen Verlag) harrende Schrift von Auer über „Bruckner als Kirchenmusiker“ vor.

## Erster Abschnitt

# Gestalt und Umwelt

## I. Kapitel

# Geschichtliche Umwelt

### *Bruckner als Mystiker*

Große Geister umfassen auch das Dunkel, nicht die Helle allein. Schon im Denken ist es so, vollends in der Kunst. Sie durchdringen den Sinnen abliegende Lebensbereiche nicht mit verstandesmäßigem sondern mystischem Erschauen, und da geschieht es leicht, daß sie den Vielen verschlossen bleiben, die nie begreifen, daß man das Dunkel nicht mit den gleichen Augen durchdringen kann wie das Licht; daß diese dort blind und schon im Halbschatten irresichtig werden, wie sich auch schon äußerlich meist bei den großen Sehernaturen des Denkens und der Taten, des Welterlebens und der Kunst ein ganz andrer Blickausdruck kundgibt.

Wie das Denken des mystisch begabten Genies ein anderes ist als das noch so scharfer Verstandesmenschen, sein Schauen grundverschieden vom schärfsten Beobachterblick, so auch vor allem sein Lebensgefühl. Von allen Dingen und Begriffen erspürt seine Natur unmittelbar die Grundregungen, die schöpferischen Kräfte selbst, um von diesen aus und mit ihrer Entfaltung bis an ihre sichtbaren Erscheinungsformen zu streichen, in denen sie sich den Sinnen und dem sichtenden Verstande hinbreiten. So ruht und wirkt sein Lebensgefühl auch nicht in den Erscheinungen, die dem äußeren Blick greifbar zutage liegen, sondern es ist von der schöpferischen Bewegtheit jenes Urerlebnisses durchströmt, das aus geheimer Empfängnis erst an die Verstandes- und Sinnenwelt ausbricht, alle Sinnesempfindung überhaupt erst zeitigt und in Bildgestalt zwingt. All sein Weltbild, das leuchtend übervolle, entstrahlt ihm stets aus dunklem Urschoß, aus dem es mit unsichtbaren Kräften auch noch alle sichtbar gewordene Lebensbewegtheit durchsetzt; in jenem Tiefendunkel ruht für ihn auch der Sinn aller Helle und aller Welt. Sein Dasein webt näher an den Rätseln des Lebens.

Bruckner mußte verborgen bleiben, weil er seinem Wesen nach verborgen war. Mehr Zugang hätte man zu ihm gefunden, wenn man feinhöriger in sein Lebensgefühl gedrungen wäre, statt aller Einzelschönheiten den Grundstand seines innern Schauens und schöpferischen Gestaltens gesucht hätte. Denn jenes mystische Urerlebnis beherrschte ihn in so seltsamer Kraft und Stetigkeit wie kaum einen andern Künstler, sicherlich keinen mehr aus seinem Zeitalter, und in noch seltsamerer Eigentümlichkeit. Wie diese birgt denn auch schon die Spannweite, aus der er das kleinste Erlebnis oder das kleinste künstlerische Motiv von der Ürerregung bis an unendlich vergrößerte Ausweitung hin umfaßt, etwas Unheimliches und schließt alle aus, die solche Grundart nicht ahnen.

Aber es ist nicht allein die Gewalt solchen Erschauens, die Bruckner als rätselvolle Sondergestalt heraushebt; denn ein Sinn für das Mystische ist allen schöpferischen Begabungen irgendwelcher, nicht bloß der künstlerischen Gebiete bis zu gewissem Maße eigen; aber nicht alle gehen in ihrer Weltschau von diesem aus. Sehr verschieden ist überhaupt die Grundeinstellung ihrer ganzen Persönlichkeit zu diesem geheimnisvollen Erfühlen. Es gibt Kunstwerke, Denkformen und ganze Stilrichtungen, welche an die sinnlichen Außenerscheinungen des Lebens und der Weltbewegtheit anknüpfen und erst in sie Schattierungen, Tiefendurchblicke und Empfindungen eindringen lassen, die aus dunkleren Ursprüngen herauftönen. Es ist z. B. Grundmerkmal der Kunstrichtung, die man als klassisch bezeichnet, daß Blickweise und Erlebnis stärker als sonst irgendwo von der sinnlichen Erfassung und scharfen verstandesmäßigen Bezwingung aller Dinge ausgeht, von einem Ergreifen der Welt in ihrer Helle und schärfsten Sichtbarkeit, und gleichwohl umfassen die Klassiker eine überaus reiche Welt des Dunkels und Unbewußten; an Goethe etwa offenbart sich dies am deutlichsten. Den Klassikern eignet keineswegs etwa eine geringere Tiefenempfindsamkeit, die überhaupt nicht Merkmal eines Zeitstiles sondern jederzeit der großen Naturen ist. Aber der Gegensatz ruht darin, daß sie von anderm Urstand aus an jene Tiefenbereiche, im Hinahnen zu ihren weltfernen Geheimnissen, hinabdringen; in dieser Hinsicht stellen sie, die Klassiker, geradezu den Gegenpol zu den Mystikern dar, und zwischen solchen Gegensatzausprägungen bewegten sich durch alle Zeiten Geisteskulturen, die in sehr verschiedenem Grunderlebnis

die Bereiche des Seelenlebens umfassen, von den dunkelsten bis zu den an volle Greifbarkeit hinausragenden.

Das aber ist die typische Empfindungsweise des Mystikers: nur eine Ausschau an die Sphäre der verstandes- und sinnenmäßigen Faßbarkeit ist ihm eigen, kein Leben und Walten in ihr von Ursprung an. Aber auch ans gesamte äußere Leben überhaupt reicht die Mystikernatur nur in ihren Grenz- und Endbereichen; ihr eigentliches Dasein ruht durchaus in jener Erfülltheit der Seele, die für die dunkelsten Grunderregungen aller Dinge überempfindlich ist und das Wesen der gesamten Erscheinungswelt von diesem übermächtigen Urgefühl aus bewältigt. Das ist es, was auch die alten Mystiker als das Erlebnis Gottes bezeichneten, das unmittelbare Erfühlen alles weltschöpferischen Wirkens; sie nannten es das Einswerden von Gott und der Seele und sie alle, von Eckart und Tauler, Ruysbroeck und Thomas a Kempis, bis zu Jakob Böhme, Sebastian Franck wie Valentin Weigel und Angelus Silesius, sie alle kreisten um diese erlösende Sehnsucht bald in künstlerischen Gleichnissen, bald in ekstatischen Heilsverzückungen, bald mehr in ihren philosophischen Gedankengängen, die denn auch durchaus als theologisches Denken vom rationalistischen der spätern Zeiten zu scheiden sind, welchem diese erst auf wechselvollen Umwegen, entscheidend erst mit dem Aufklärertum des achtzehnten Jahrhunderts entgegendrangen. So etwa spricht jenen Grundgedanken Eckart aus: „Darum hat Gott die Welt geschaffen und alle englische Natur, daß Gott geboren werde in der Seele und die Seele in Gott geboren werde“; oder Jakob Böhme: „Die Seele ist Gottes eigen Wesen.“ Der Mystiker schließt sich darum in Einsamkeit: er sucht die göttlichen Urwunder in sich und strebt nach der erlösenden Ausweitung im Gnadenwunder der Allumfassung. Solcher Art war Bruckner, war bei ihm die Empfängnis aller Schönheit und Weltgeheimnisse wie ihre Ausgießung. Das Dunkel in ihm, aus dem sein ganzes Seelentum ausströmt, das all sein Urerlebnis umhüllt, ist keine tote Verneinung des Lichts, sondern stets kraftdurchwirkt, voller Lebenserfühlung, voller hellseherischer Schau; und schwebt er aus diesem innern Grundbereiche heraus, so bleibt stets zu spüren, daß er aus dem Dunkel kommt, durch welches kaum sichtbar jenes Urlicht erzittert, mit seinem Schimmern hinausdringt bis an die Außenhelle des Tages, sich ihr vermischt, sie durchbricht, ändert und vervielfältigt, während es sie zu dämpfen scheint. Bruckner war ein selbstleuchtender Mensch.

Vieles von dem klingt schon auch an romantisches Wesen an; aber nur wenn man zugleich die Grundgegensätze dazu scharf heraushebt, bricht rein und klar Bruckners anscheinend so verschleierte Stellung durch, er selbst sowohl in seiner ganzen Eigenart, wie auch sein Zwiespalt mit der Zeitumgebung. Das Wort mystisch, das sogar in manchen von Bruckners Vortragsbezeichnungen angedeutet erscheint, findet man schon wiederholt auf ihn angewendet; aber es ist kein gelegentlicher Kunstcharakter, sondern gehört in den Mittelpunkt der Erscheinung und aller ihrer Probleme gerückt, sonst verscheucht es mehr Begriffe als es zu bilden vermag[1]). Auch konnte der Kerninhalt der Mystik, der von jeher mehr noch in der Kunst als in den Schriften der Mystiker zum Ausdruck kam, der auch bei diesen selbst die Worte und Begriffe stets in künstlerische Elemente ausfließen ließ, nirgends besser darstellbar sein als in der Musik. Worin sich da Bruckners mystischer Charakter zeigt, und wie er durch die verschiedensten, scheinbar fremdesten Ausdrucksbewegungen, Klanggebilde und Klangtönungen ständig durchschimmert, das soll im Laufe dieses Buches überall an den vielfältigsten Erscheinungen offenbar werden; worin der mystische Charakter aber beruht, das ist zunächst im allgemeinsten Grundzuge, in seiner psychologischen Voraussetzung festzuhalten, wenn man auch sein Verhältnis zur Romantik (und auch das zuvörderst nur allgemein) gewinnen will. Schon Bruckners zeitliche Nähe zur Klassik also und gar seine zeitliche Zugehörigkeit zur Romantik, vollends innere Zusammenhänge mit beiden, namentlich sehr enge mit der Romantik, bergen gerade die Hauptgefahr, daß ihn die Begriffe entstellen, welche mit diesen beiden Kunstrichtungen verknüpft sind. Es ist aber erste und grundlegendste Aufgabe, einen Künstler stets von seiner eigenen Dämonik aus zu verstehen und mitzuverfolgen, wie sie sein Werk durchwaltet, nicht von irgendeiner andern Geistesart her, die man ihm aufzwängt. Das allein löst auch den

---

[1]) Während diese Zeilen im Drucke liegen, erscheint die gedankenreiche Schrift „Anton Bruckner“ von Oskar Lang (München, Beckscher Verlag), welche deutlicher als alle bisherigen das mystische Wesen bei Bruckner heraushebt, — ein Beweis, wie sich die richtige Erkenntnis allmählich Bahn bricht. Lang nennt ganz treffend Bruckner (S. 42) einen „Mystiker des Pantheismus mit der Sprachgewalt eines Tauler, der Schaukraft eines Ekkehardt und der visionären Glut eines Grünewald im 19. Jhdt., wirklich ein wahres Wunder!“



Blick über die Gesamtheit aller geschichtlichen Erscheinungen und Stile. Bruckner zwingt vor allem zu voraussetzungsloser Betrachtung, und nicht bloß seiner Werke, vielmehr der Musik an sich und ihrer Begriffe überhaupt; so stark war er.

Jede mehr psychologische Auffassung der Kunst muß dahin führen, historische Stellungen nicht mehr allein im engeren, naheliegenden Sinn einer Zugehörigkeit von Gruppen und Geistesbewegungen zu untersuchen. Wir richten den Sinn auf Kulturseele und Geistesschicksale. Denn die Welt mit ihrer Fülle und Wahl, mit allem, was sie den Sinnen bietet, und allen Stoffen, die Denken und Schauen bewegen, sie liegt zu allen Zeiten hingebreitet, aber die Art, wie sich ihr die menschliche Schau entgegenbreitet, wechselt. Änderung und Vielfältigkeit aber beruhen vor allem in deren Grundstand innerhalb der unendlichen seelischen Sphären, die sich zwischen jenen Gegenpolen erspannen, einer sinnlich und verstandesmäßig greifbarsten, deutlichsten Belichtung und einer Erfühlung des innersten Ursprungsdunkels. Von jenem Grundstand aus ergeben sich die Eigenbewegungen einer psychischen Natur ebenso wie ihre Entfaltungsrichtung, aber auch die Formen des ganzen seelischen Kräftespiels, worin sich die Entfaltung vollzieht; denn sie ist keineswegs an ihr eigenes Bereich gefesselt, wohl aber in Blickweise und Charakter aus ihm bedingt, wohin immer sie schweifen mag. Was man die Seele einer Kunst nennt, kann daher nie als starrer, in äußeren Erscheinungsformen festlegbarer, sondern nur als strömender Zustand erfühlbar sein; es ist nicht wie eine abzeichenbare Wesenheit zu erfassen, vielmehr als Richtung, Bewegung, Strebung, als Drang und Wille, die nur den Reichtum aller Erscheinungsformen verschiedenartig auswerfen; die alles mit ihrer urgegebenen Art durchdringen, was sie streifen. Aus ihnen bildet sich die ganze Erfassung der Dinge, jede Äußerung und künstlerische Gestaltungsweise, aber auch jene Macht der Lebensgestaltung, die als Schicksal in Außenkreisen und außenbedingt über den Menschen zu schweben scheint. Auch das eigentümliche Seelentum einer Kunst beruht somit nicht in Formen des Statischen sondern des Dynamischen, welches in die Statik der Erscheinungen, die sichtbar gewordene Tatsachenoberfläche, hinausläuft[1]).

[1]) Daß dies schon von den Elementen der Musik selbst gilt und wie es in deren Erscheinungsformen hinein zu verfolgen ist, weisen die theoretischen Arbeiten des Verfassers nach.

So kommt es, daß die Welt, die Allen gemeinsam scheint, aus Jedem in anderm Lebensgefühl verstrahlt. Es gibt gewisse typisch und historisch gewordene Seelenwege, die groß und umfassend aus der Geistesbewegtheit herausragen; sie schließen aber, da es nie eine Grundbewegung ohne Stauung oder Gegenströmung und selbst einen Reichtum kleiner Gegenkräuselungen gibt, auch immer Einzelerscheinungen andrer seelischer Grundstrebungen ein, deren alle es zu allen Zeiten gegeben hat, und deren unendliche Vielfältigkeit sich nicht annähernd in den geschichtlichen Grundtypen erschöpft. Es gab, selbst wenn man nur an solche denken will, in jedem Zeitalter mystische, romantische, rationalistische Charaktere, Renaissancemenschen, früh- und spätgotische wie antikisch durchhauchte oder auch von außereuropäischen Geisteszeichen durchsetzte Naturen, mochten sie auch in andrer Weltumgebung vielfach nur verhüllt und gebrochen zum Ausdruck kommen. Geistesgeschichte ist kein Formschema, ist ewig wirkende Formmöglichkeit. Aber nur wenn man sich nicht darauf beschränkt, sie aus der Erscheinungswelt nach Tatsachen auszuschöpfen, bleibt es auch möglich, in Persönlichkeiten zu blicken, die nicht an ihre Zeit gebunden, nicht oder nur teilweise in ihr Seelentum eingeschlossen sind. Sie wirken dann dort als Bewegungsstörung.

Wenn nun Bruckner als Mystiker zu erfassen ist, so ist der Sinn nicht der, daß er sonst in allem den mittelalterlich-gotischen Menschen, wie aus ihrer Zeit herausgeschnitten, gleich wäre. Man muß sich auch hier vor dem Schematisieren hüten. Es wäre undenkbare Gewaltsamkeit, von einem sonst anders bedingten Charakter die Einwirkungen einer Zeit wegspülen oder übersehen zu wollen, die ja nicht erst aus den allmählich aufgenommenen Eindrücken von Kindheit an hervorgehen, sondern schon sehr stark aus der Gesamtspannung der Zeit und Umwelt wachgerufen sind, in die ein Einzelwesen hineingeboren wird. Und die romantischen Merkmale sind bei Bruckners Musik so ausgeprägt und so vollkräftig, daß seine von außen blickende Zeit nur die wahrnahm und man ihn bis heute zu den Hauptvertretern der Romantik in einer wiederum viel zu schematischen Weise zählt. Ja man hat Bruckner nicht bloß als Romantiker, sondern z. B. auch als Künstler mit echten Renaissancezügen bezeichnet; ist das falsch oder schließt eins das andere aus? Nein, es ist sogar all das und anderes noch zu wenig; Bruckner ist ein Mensch, der nicht allein Welt und Natur aus seinem

tiefen Eigengefühl umfaßte, sondern ebenso die ganzen abendländischen Geistes- und Gefühlswege mit einer hellseherischen Kraft wie kaum ein zweiter Künstler; seine Macht beruht in einer Alldurchdringung nach Raum und Zeit, nach Ausbreitung und geschichtlicher Tiefenstaffelung, aber stets aus der Urkraft und Eigenausstrahlung seines durch und durch mystischen Empfindens.

Dieses war auch Wurzel und Urschoß, aus dem sich die abendländische Geistesgeschichte seit dem Mittelalter entfaltete und es durchströmt ihre mannigfachen Verwehungen durch die Jahrhunderte, strömt auch mehrfach an Grenzen hinaus, von denen wieder die Geistesbewegungen den umgekehrten Weg aus andern Seelenbereichen an das Urdunkel der abendländischen Mystik zurücksuchten. Daß Bruckner gleichen Geistesursprunges war, konnte darum von vornherein auch nicht bedeuten, daß er nun etwa an der Ausdrucksweise seiner Zeit einfach vorüberstreichen müsse, als würde er ihr nicht angehören; im Gegenteil, er breitet sich an sie mit einer Inbrunst, wie sie nur einem Mystiker eigen; aber es ist nicht gleichgültig, woher Bruckner ins romantische, hochromantische Wesen eindrang und — woher seine zeitliche Umgebung ins romantische Wesen gelangte. Denn sie kam eines andern Wegs, und aus ihm erst kann der Inbegriff von Bruckners Sonderstellung erkennbar werden.

So vielfältig nämlich die Strömungen der Romantik sonst waren, ein umfassender geschichtlich-psychologischer Grundzug hält sie zusammen: daß nämlich die Romantik von anderm Grundstand her dem unbewußten Seelendunkel *entgegenstrebt* als die Kulturen, welche in diesem verwurzelt waren; sie *löste sich aus* der Epoche des *Klassizismus*, d. h. jenes Weltblicks, der zu solchen Kulturen den Gegensatz klarster Helle und eines Grundgefühls darstellt, welches nur von ihr und einer sinnlichen Lebensfülle aus die übrigen Welt- und Bewußtseinsregionen durchstrich. *Von dieser klassischen Einstellung herkommend suchte* die Romantik wieder, der Geheimnisse trunken, einen *Grundstand*, der den *dunkleren Regionen näher lag*; nicht diese selbst, nicht ihre letzten Urgründe werden zu ihrem eigenen Grundstand, sondern eine *Region des Zwielichts*, das Helle und Dunkel in bestimmter, eigentümlicher Weise verbindet; von ihr aus nun schweifen sie gegen Volldunkel und Vollhelle. Worin sich die besondere romantische Eigentümlichkeit von andern Kulturen des Zwielichts und Übergangs zwischen den beiden Grenzpolen des Seelentums unterscheidet, in

welcher Art und in welchen Wegen ferner gerade dies Suchen aus dem einen davon, dem klassischen der Helle, zu dem andern des abgründigen Urdunkels hin die vielfältige Unruhe der romantischen Geschichte bedang, das alles soll noch näher betrachtet werden; das aber macht ihren allgemeinsten Grundzug aus, daß sie den geschichtlichen Augenblick einer jener Rückwendungen darstellt, in denen der abendländische Geist, aus mystischem Urgrund an Grenzregionen der Helle hinausgelangt, von diesen nun wieder eine Umkehr in seiner ewigen, schicksalshaften Ruhelosigkeit sucht.

Hiervon aber unterscheidet sich Bruckner völlig; auch er dringt an die zauberisch einspinnende Schwebeschicht zwischen lichtem und durchschattetem Seelenbereich hinaus, der die romantische Geisteswelt angehört; aber er kommt von anderer Seite als diese, wurzelt im Dunkel der Urkräfte wie nur wenige Naturen der gesamten Menschheitsgeschichte und dringt von anderer Innenschau an jene Zwischenschicht hinaus. Er durchwirkt sie in anderer, genau umgekehrter Erlebnisrichtung. Er kommt nicht vom Klassizismus, der sinnlichen Welterfassung und verstandesmäßigen Weltbezwingung, noch kommt er von irgendeinem Teilstand der Romantik: er steigt als mittelalterlicher Mystiker in die Romantik auf. Im großen und ganzen entspricht dem sogar sein seltsamer Erwachens- und Lernweg; daß er dabei auch einige klassische Werke in seiner Lernzeit aufnahm, ebenso wie eine Anzahl romantischer und mancherlei aus anderm geschichtlichem Seelentum, verschlägt nichts und hat nichts damit zu tun; auch nicht daß ihn die Vorbilder fesselten und beeinflußten; es kommt auf die psychologische Grundveranlagung, die innere Richtung seiner Erlebniskräfte an; aus ihr sah er alles, was er durchlebte und mit seinem Seherblick durchdrang. Und das birgt den Kern aller Gegensätze und aller Übereinstimmungen; die Romantik stand der Grundstrebung des geschichtlichen abendländischen Geistes entgegen, mit der Bruckners Seelentum gleichstrebig verlief; die Romantik war darum und ward immer jäher ein Zeitalter der Konflikte, der Tragik, Unerlöstheit, war dem Weltschmerz verfallen, Bruckner aber war ein Geist der überzeitlichen Ruhe, und auch sonst strahlt sein Seelentum seltsam anders in die romantischen Sphären hinein und webt doch in diesen.

Es geht somit bei Bruckner, selbst wenn man vom Schwergewicht seiner Werke an sich absehen würde, schon der geschichtlichen

Stellung nach nicht um eine besondere Persönlichkeit allein, sondern um einen Vorgang, der innerhalb der ganzen abendländischen Geistesgeschichte seine Bedeutung hat, und in der romantischen Zeitgeschichte selbst um einen ihrer schwerwiegendsten, ihre Tiefen erschütternden Augenblicke. Es gibt Tiefenerschütterungen, die man nicht sogleich wahrnimmt, weil sie aus zu großer Ferne kommen.

### *Bruckners Fernstand*

Bruckner aus seiner Zeit gefaßt, ist der Widerspruch selbst, und so mußte auch seine erste Wirkung sein; denn er gehört seiner Zeit an, wirkt mit ihren Mitteln und ist ihr dennoch diametral entgegengesetzt; durchdringt sie als Bewegungsstörung. Schon ganz allgemein betrachtet, erklärt das eine Merkwürdigkeit von Bruckners Schicksal: daß er nicht bloß von Gegnern mißverstanden wurde sondern fast ausnahmslos auch von seinen Anhängern und vielen, die bis heute für ihn warben; daß sich ferner gleich gehäuft die Entstellungen auch da verknoteten, wo man ihn aus der Romantik erklären wollte, seine Zugehörigkeit zu ihr mit ihren Zügen verteidigte. Aber seine Einsamkeit zeigt sich gleicherweise in seiner geschichtlichen Stellung wie in seinem Leben und in der Eigenart seiner Kunst. Große Wundererscheinungen rufen stets eine große Flut von Irrungen wach, wie ihr Erlösertum selbst aus allen Zeitverirrungen gezeitigt ist.

In Bruckners geschichtlicher Stellung, in seinem Verhältnis zur Romantik, geht aus jenem Kerngegensatze und seinem Sondergeist noch anderes hervor. Das Geschichtsbild einer Kultur hängt mit ihrem Lebensgefühl zusammen. Die romantische Weltseele war von außerordentlich atmosphärischem Fühlen durchdrungen, sah alle Dinge in unsichtbares Weben von Natur und Geisteskräften aufgelöst und fühlte sich in deren Elementarwalten hinein. In gleicher Art streicht ihre Entwicklung: sie ist durchwittert von Druckspannungen und Stürmen, der Stoßkraft plötzlicher elementarer Geschehnisse ausgesetzt, schroffe Stürze wechseln mit kurz durchscheinender Gelöstheit. Es sind phantastisch zerrissene Horizonte. Nur wenn man aus dem Wesen und Werden der Romantik erfaßt hat, daß sie weder aus ähnlich klaren Linien noch aus gleichartigen Grundvorgängen zu überschauen ist wie die Entwicklungen andrer Weltatmosphären, begreift man auch, daß gegenüber einem Ele-

mentarereignis wie Bruckner richtiges Gewahrwerden schwierig wurde, und noch so zugespitzte Selbstbeobachtung eines ganzen Zeitalters versagte.

Dieser innern Zuständlichkeit der Kräfte, welche die ganzen Geschichtswege der Romantik auslöste, war Bruckner viel näher als ihren Erscheinungen. Wie in allem ist sein Grunderlebnis nicht von ihnen, sondern von ihren Triebkräften beherrscht. Ihn durchschüttert ein gewaltiges geschichtliches Gefühl, wenn auch ein geringeres geschichtliches Bewußtsein. Während andere Erscheinungen seines lebensreichen Jahrhunderts, persönliche wie künstlerische, mehr einen Reigen untereinander bilden, Einzelströmungen, Gruppen, Schulen und wie man es nennen mag, bleibt Bruckner nirgends recht einfügbar, und dennoch ragt er überall ins Ganze, als eine Lebensgewalt von ganz einzigartiger Ursprungstiefe, die ihren Zusammenhang mit andern teils nur mittelbar, teils aber gar nicht erkennen läßt.

Hier beginnt schon die Verkettung scheinbarer Widersprüche und scheinbarer Übereinstimmungen. Was von Bruckners psychischer Natur voranzustellen war, für Leben, Charakter und Kunstwerk noch in Breite ersichtlich werden wird, gilt auch schon von seiner geschichtlichen Stellung; er war ganz vom wirkenden Geiste erfüllt, der seine künstlerischen Zeitereignisse auswarf, aber er suchte nicht wie seine Umwelt von diesen zu geheimern Ursprungskräften hinab, sondern erlebte und erschaute alles Weltwirken ganz von seinem eigenen Innengrunde aus. Es ist die Urruhe des Mystikers, der seinen Stand nicht in der Erscheinungswelt hat, ihr Gewoge nicht mitmacht, wohl aber von der Innenmitte seines Weltbilds aus sich bis in alle ihre Bewegungen hineinfühlt, allen darin Verfangenen darum fast unbegreifbar, obwohl er all ihr Erleben mit einschließt. Bruckners Musik ist nicht minder prangend als die seiner Zeit, auch nicht von geringeren Kräften durchspielt, im Gegenteil, aber es durchströmt sie eine andere Geistesgewalt, wie wohl schon jeder verspürte, der einen Hauch von Bruckner wirklich aufnahm. Mochte um ihn die Romantik eine blühend naturhafte Schönheitsfülle treiben, er war die Naturkraft selbst.

Zudem mußte ihn die Umfassung, deren sein Seelentum fähig war, allein schon dem Verständnis seiner und der ihm folgenden, an sich selbst gebundenen Zeit entziehen. Indem er so mit seinem Welterlebnis nicht allein die zeitgeschichtliche Erfüllung der Ro-

mantik durchdrang, erschloß sich gerade ihm am stärksten ihre eigentliche Verkettung mit dem alten abendländischen Geist und ihr Emportauchen aus diesem. An den Ursprüngen weitet sich das Zeitbedingte an Vergangenes und Kommendes hinaus, Bindungen und Innengewalten scheinen auf, welche all das besondere Geistesleben einer buntleuchtenden Gegenwartsepoche in den dunklen Urstrom jahrhundertealten umfassenden Kulturgeistes zurückleiten. Wir werden überall sehen, wie Spuren dessen, was dieser im Wandel seiner Zeitmerkmale ans Licht warf und zu Sonderzeichen seines Urgefühls ausprägte, eigenartig bei Bruckner in neuen Formen und hochromantischem Erscheinungsspiel wieder erstehen; nur dunkel aus den Tiefen, nicht etwa in äußeren Nachahmungen oder gar in bewußten. Auch ihnen wird er ahnungsvoller Neuschöpfer. Er galt als beschränkt; unerkannte Weiten, die den zeitverketteten Menschen bedrückt und aus allen Fugen gebracht hätten, schieden diesen von Bruckner.

In ihm verdichtet sich ein unendlich weiter Zeitennachklang, der nur in seinem Ausdrucksbild romantische Züge annimmt. Der Blick seiner eigenen Zeit wird bei ihm mehr zum Durchblick. Von früh an neigte die Romantik dazu, alles in sich selbst zu spiegeln, sah ihre Eigenart als Selbstzweck und fing die weitest abliegenden Dinge in diesem auf. (Daher zugleich mit der Liebe für das Altvergangene, die eine verlorene Sehnsucht war, zu großem Teil dessen bedenkliche Entstellung.) Bei Bruckner liegt etwas anderes vor, ein Augenblick, den die Romantik von jeher suchte, und der sich einmal in der Musik erfüllen mußte; das Spielen des romantischen Geistes mit zeitlichen Fernen und fremden Weiten war sonst ein bewußtes Suchen, daher nur gehemmter Wille; hingegen unterscheidet das Bruckner von den andern Romantikern, daß diese in die Ferne wollten, er aber in der Ferne stand. Er ist überhaupt der Gegensatz des ruhenden Seins zum immer neu sich verzehrenden Wollen und rastlosen Treiben der Zeitentwicklung.

Er war ein Versunkener; aber nicht so, daß er aus seiner Zeit in seine Einsamkeit und Ewigkeit hineinversank, er ruhte von Anbeginn in seinen eigenen Urgründen, aus denen er seiner Zeit entgegenströmte; dabei aber blieb er wie kaum je ein Künstler von der Welt losgelöst. Die Weltkreise der Romantik erschöpfen ihn nicht. Er ist zeitbedingt und gegen die Zeit geworfen, Erfüller der Romantik und zugleich ihr Überwinder, wie dies ja stets zusammenhängt.

Man muß Bruckner nicht in Abhängigkeiten sondern von seiner Unabhängigkeit aus sehen, wie er gegen die Umwelt hin ausgreift. In Bruckner ruhen oder ihn verzerren sind die zwei einzigen Möglichkeiten.

Sowenig wie Bruckners geschichtliche Reihung liegt nun sein Leben und der ganze Persönlichkeitscharakter in leichthin greifbaren Zusammenhängen zutage. Mystisches Empfinden erscheint leicht weltabseitig, während es welterfüllt ist. Mißverständnisse über Bruckners ganzes Wesen mußten sich schon verstricken, indem man hierin Gegensätze sah und blind für ihren machtvollen Einklang in Bruckner sie immerweg als einen Mißklang deutete. Meist gestaltet die Umwelt am durchdringendsten das individuelle Dasein; nur stärkste Elementarnaturen wirken umformend auf sie zurück. Beides scheint auf den ersten Blick im Falle Bruckners zu versagen, Einheit von persönlicher Lebensgeschichte und umgebender Welt überhaupt zu fehlen. Auch diese Einheit aber liegt nicht an der Oberfläche der äußeren Ereignisse, an der sie gebrochen und zersplittert erscheint, als wandle mit Bruckner ein irgendwoher Fremdverschlagener durch die Zeit. Wer Geschehnisse als Ergebnis, in ihren verborgenen Untergründen aber das Wirkende sieht, dem schließt sich Bruckner in seine Zeit und Umwelt ein; nicht im Bilde der Übereinstimmung, auch nicht sosehr des Kampfes, aber aus der Not der Zeit in sie verbunden. Er ist weniger ihr Widerspruch als ihr Leiden. Die Not, irgendeine seelische Unerfülltheit, aus der Taten und Völkersehnen, die Kämpfe und die Zuckungen einer Zeitgeschichte empordringen, erregt nicht nur im Zwange eines übergeschichtlich mächtigen Triebes das Treiben der Welt, sondern sie wirft mitten durch die Unrast ihrer Zeitereignisse zuweilen das schöpferische Bild eines Weltwillens auf, der sie aufheben würde. Derartig ist die Gestalt, das Ereignis, der Gedanke Bruckner. Dunkel war sein eigenes Urerleben in die Grundspannung seines Zeitgeistes eingewirkt. Der Zusammenhang beider findet sich nur in der Wirrnis des äußeren Lebens nicht.

Wie sollte die Umwelt Bruckner sehen, da er so gar nicht in sie einzugreifen schien, nichts von Führerschaft, nicht einmal von Mitlaufen mit ihrem Treiben verriet, soweit man ihn vielmehr merkte, irgendwie blind nebenher zu laufen, da und dort unklare Berührung

zu suchen schien! Zur Zeit, da er mit seinem Wirken auftrat, hatte man sich daran gewöhnt, gerade die Künste, die Musik vor allem, als Ausdruck des Zeitgeschehens zu sehen. Die Schaffenden griffen in die Ereignisse der äußern Umwelt, fühlten und trieben mit ihr, ob im Einklang oder Kampf; sie gestalteten aus ihrer Zeit und Welt oder gestalteten sich an ihr, ob im Gewande ihrer Gegenwart oder in fremdem, das sie aber irgendwie spiegeln sollte, auf sie Bezug hatte, ihre Not und Ereignisse aus der gehobenen, übergeschichtlichen Welt ihres Kunstwerks zurückwarf. Erst seit der klassischen und vollends der stark subjektivierenden romantischen Richtung wurde das eigene Leben für die Kunst gar so wichtig; sonst dürfte die Geschichtsschreibung getrost so grausam sein wie die Geschichte und nur das nach dem Leben noch Gebliebene als wesentlich werten. Als in Bruckner eine Kunstauffassung wiederkehrte, die sich nicht gegenwärtig sondern unzeitlich fühlte, mußte dies auf völlige Unbegreiflichkeit stoßen. Auch Zerrissenheit und Widerspruch, Zwiespalt mit der Welt stellen dies Verhältnis nicht dar; im Gegenteil, sie entwachsen einer Befangenheit in ihr und sind ganz vornehmlich Ausdruck jenes Mittreibens mit der Zeitbedingtheit. Haß oder Feindseligkeit gegen die Umwelt, die ihn auffing, fehlen bei Bruckner vollkommen; Kampf gegen sie selbst hätte sie viel besser verstanden. Soweit sie ihn unzeitgemäß sah, gab es Gelächter; wo sie von eigenem Leiden etwas spürte, da mußte sie hassen, wie stets, wenn man etwas nicht an das Bewußtsein haben will, und sie nahm gegen den Kampflosen wildverbissenen Kampf auf.

So falsch wie in künstlerischer Hinsicht wäre daher der Versuch, seine Art aus der gleichzeitigen Umwelt zu erfassen. Gewiß fehlen auch deren Einwirkungen nicht, in äußeren Zusammenhängen ragt er ins umgebende Leben hinein, aber das Umgekehrte muß man in viel höherem Maße wahrnehmen: daß er selbst in seiner machtvollen Unabhängigkeit die Umwelt beleuchtet und geheime Grundbewegungen seiner Zeit erklärt.

Sein äußeres Leben erscheint darum nur wie ein Teilreflex aus seiner Gesamterscheinung ausgeworfen; ein nicht gar weitbemerktes Aufleuchten, das über die Welt streicht. Auch das schien den Menschen ringsum blaß und ärmlich, da sie schon für Licht nahmen, was nur kaum bemerkliches Leuchten von Kraftstrahlen aus dem innern Urlicht war. Die äußern Begebnisse sind weder zahlreich noch von jener ausladenden Wucht, die sonst gerne Künstler, vollends

die Romantikerschicksale kennzeichnet, ganz fern bleibt er dem gehetzten und selbstverzehrenden Künstlertypus seiner und der neueren Zeit. Seit Klassizismus und Romantik ist Bruckner der erste von so durchgreifender Gewalt der eigenen Seele, daß er Natur und Wirklichkeit seiner Gestaltung unterwirft, ohne sich irgendwie vom äußern Leben gestalten zu lassen. Will man aber die Größe dieses Lebens richtig ermessen, so kann es nur geschehen, indem man es wie das Kunstwirken aus der Einheit eines Schicksales versteht. Es war keines, das sich ins Leben stürzte, das Leben vielmehr seine Wellen an sich heranspülen ließ. Alle Weltbewegtheit hindurch scheint er zu ruhen, ihr selbst darum am unerfaßlichsten.

Unabhängigkeit ist aber auch erste und grundlegende Eigenart seiner Kunst. Indem er über die Romantik weit hinausgriff, befreite er auch sie von allem, was vorübergehender Geschmacksrichtung angehören mußte; er kommt überhaupt erst zum Vorschein, wenn aus der Vorstellung der Romantik all ihr Flitterwerk abbröckelt; auch von allem ihrem spielerischen Einschlag, der gewiß nicht ihr Hauptinhalt, aber doch für viele ihrer Kunstwerke der eigentliche Träger war, andere in Streiflichtern durchsetzte, ist er geläutert; er zeigt von Grund auf ihren furchtbaren Ernst. All die müden Nebenzüge sind ins Größengefühl seiner Unendlichkeit aufgelöst.

Das Mißverständnis begann schon, indem er wie den romantischen Charakter auch die Musik selbst löst und läutert. Ihre Vereinung mit andern Künsten, ein Hauptmerkmal romantischen Wesens, die Verbindung mit Poesie, Malerei, Gebärdenkunst und Darstellung weicht bei ihm anderm Einheits- und Allgefühl, einer erlösteren, wieder völlig „absoluten" Musik. Auch sie stürzt mit Bruckner in ihre eigenen Abgründe zurück. Jene Verbindung beherrschte zwar nicht alle Werke der romantischen Musik, aber einen überwiegenden Teil, und auch wo rein instrumentale Werke erschienen, waren sie meist von dem Einspielen dichterischer Phantasieinhalte durchsetzt. Die tönende Kunst sehnte sich aus sich selbst an andere Künste hinaus, meist um so inniger, je verborgener die Verbindung mit ihnen blieb. Auch schon indem man das auf Bruckners Symphonik anwandte, war von neuer Seite eine Quelle unbegrenzter Mißverständnisse erschlossen. Die Weite von Bruckners Tonwelt ist eine innere und will aus dem Urgrund des musikalischen Geschehens

an sich erfaßt sein, bedarf nicht einer „Auffassung" sondern einer Empfindung aus letzter Unbegrifflichkeit. Die in sich selbst ruhende Musik wird bei Bruckner wieder eine geistige Macht.

Aber es wird sich zeigen, daß dies bei Bruckner nicht eine einfache Rückkehr zur absoluten Musik Beethovens, Mozarts, Bachs bedeutet, sondern ihre Wiedergewinnung aus neuen Grundbedingungen des romantischen Geistes, an den er hinausströmte. Es wird ferner erkennbar werden, daß alle übrigen Stilmerkmale seiner Musik daraus bedingt sind; schon unmittelbar ihre Stofflichkeit, d. h. das Klangmaterial in seiner äußeren Fülle und Farbe und in seinen innern technischen Strukturen; des weiteren sein ganzes Formprinzip und seine Gestaltungsweise bis in die Themen und noch weiter bis in die kleinsten Motivrudimente hinein, seine Klangfolgen bis ins einzelne Klangbild. In allen Teilerscheinungen seiner Musik herrscht das gleiche Sonderverhältnis zu der seiner Zeit: vollste Durchdringung und dennoch seltsame Abweichungen, hinter denen, nicht stets obenhin sichtbar, eine unabhängige Grundeigenart ruht. Überall daher auch das gleiche Mißverstehen: Staunen, Gefühl des Bedeutsamen, Gefühl des Widerspruchs, Unbehagen aus deren Unvereinbarkeit. Da meinte man, bei Bruckner wäre etwas ungelöst geblieben —.

### *Die Romantik um Bruckners Jugendzeit*

Wenn Bruckner zu Kunsterscheinungen, die leicht aus einheitlichen geschichtlichen Entwicklungslinien zu verstehen und ohne weiteres in sie einzustellen sind, den denkbar größten Gegensatz darstellt, so ist noch eines zu bedenken: daß er nämlich, erst fast unsichtbar, in einer Zeit erscheint, die überhaupt schon selbst vielfach den Überblick über eigenen Sinn und Ziele verlor. Ihr Geist und Wollen waren von phantastischer Unruhe bewegt. Man erkennt das schon, wenn man nur einen flüchtigen Vergleichsblick vom neunzehnten Jahrhundert auf frühere wirft, z. B. auf das beginnende achtzehnte, da Bach aufstieg, der letzte, der vor Bruckner, wenn auch sonst sehr verschieden von ihm, aus der Urmystik des Abendlandes bis in spätere Jahrhunderte, bis dicht gegen die klassische Epoche hinausragte. Da liegt ein Hauptgegensatz darin, daß dort langsame, einheitliche Entwicklung herrschte, im romantischen Zeitalter volles Gegenbild davon; die bestimmte Richtung des geistigen und künstle-

rischen Schaffens zersplittert sich. Durchzog die Entwicklung der Bachschen Kunstepoche stark strömende Ruhe, so die der Romantik ein Zerströmen in wilde und bald wirr durchwogte Bewegtheit. Bach wuchs aus jahrzehntelanger vorangehender Entwicklung des deutsch-protestantischen Kunstgeistes heraus, ist zugleich ihre geradlinige Fortsetzung und ihr Wachstum. Gewiß ändert sich bei näherem Zusehen an diesem Allgemeinbilde noch manches, die persönlichen Züge solch dämonischer Natur sind mehr als bloß aufgegriffene Vorgeschichte und schweifen oft sogar unheimlich von ihr ab; doch die Grundeinheit, die sie zusammenhält, ruht im triebkräftigen Schoße unmittelbarer Vergangenheit, und für den Blick des etwas in die Ferne tretenden Betrachters hat jenes weitumspannende gesamte Entwicklungsbild Bestand.

Bruckners Stellung aber darf gar nicht aus einer Parallele zu derartigen Künstlererscheinungen betrachtet werden, da sowohl seine Persönlichkeit als das Entwicklungsbild seiner Zeit ihre Besonderheiten tragen und nur aus diesen, nicht aber aus Anlehnung an andere Zeiten oder gar aus irgendeinem Geschichtsschema klar werden können. Bruckners Zeitalter ist vollstes Gegenbild zur stillen, starken Luft der Bachschen Zeit; dort waren alle Zusammenhänge gebunden, und das in Unendlichkeiten ruhende Weitenerlebnis der zu Bach und Händel leitenden Geisteskultur konnte sich gedrungen über weite Zeitläufe auswölben. Die seelische Naturgewalt der Romantik treibt auch in eine völlig andere Dynamik des historischen Verlaufs. Sie unterscheidet sich ebenso von der des anfangenden oder von der des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts und der Klassik, von ersten Renaissance-Regungen oder den Jahrzehnten ihres Hochgangs oder von irgendeiner andern Zeit. Das bedeutet grundsätzlich andere Forderung für das Verständnis von Hauptgestalten aus ihrer Umwelt, Wagners z. B. nicht minder als Bruckners. Zudem aber ruhte Bachs Schwergewicht in Musikgebieten, die auch, mochte er sie noch so vollendet ausgebaut haben, den Hauptinhalt alles Schaffens und Strebens in der vorherigen Entwicklung darstellen; dies gilt aber weder vom Symphoniker noch vom Kirchenmusiker Bruckner. Beide Gebiete waren zwar von der früheren und der gleichzeitigen Romantik nicht ganz vernachlässigt, aber zumindest nicht in den Mittelpunkt des Schaffens gerückt worden, zudem gab Bruckner gerade ihnen ganz neue innere und äußere Gestalt und neue Beziehung zur Romantik.

Um nun das Geschichtsbild zu sehen, muß man die Ereignisse nicht bloß als Inhalt sondern als Abzeichnung tief waltender Kraftformen betrachten, die äußeren Zusammenhänge entsprechen dem sichtbar gewordenen sinnlichen Teil des Weltgeschehens, ohne es, wie es nie und nirgends die Erscheinungswelt vermag, zu erschöpfen. So wie man durch die äußeren Merkmale von Kunstwerken selbst in ihre seelische Grundspannung blickt, erscheinen auch die Ablaufsformen historischer Ereignisse in inneren Gesetzen und Spannungen, welche sich in jedem Zeitbild auch verschieden gestalten. Die Formen der Bewegtheit, die innere Dynamik der geschichtlichen Gestaltung sind nirgends so wesentliche und unmittelbare Kennzeichen wie bei den Vorgängen des Geistes- und Empfindungslebens. Damit wendet sich der obenhin sichtbar gewordene Tatsachenstoff, ohne damit im geringsten an Interesse oder Gewichtigkeit zu verlieren, zu andrer Bedeutung; er soll nicht Blicksammelpunkt sondern Durchblick darstellen, nicht Endziel, sondern Orientierung sein; aber nicht eben bloß für die Geistesvorgänge, die hinter ihm stecken, sondern gerade für ihre Bewegungsformen. Von dieser Betrachtungsweise aus zeigt sich am besten das geschichtliche Gesamtbild der Romantik und am besten auch ihr ganzes Verhältnis zu einer aus solcher Ferne in sie ragenden Erscheinung wie Bruckner. Am besten ferner manche verborgene Zusammenhänge mit Grundbewegungen in Bruckners Kunst selbst; indem die künstlerische Spannung Ausdruck der Zeitspannung, ist die Dynamik des Zeitgeschehens auch stets jener psychischen Dynamik verwandt, welche das innere Leben eines Kunststiles kennzeichnet. Hier erscheint in höchster Gebundenheit aus innerer Kraft der Form, was im Weltgeschehen aus freier Naturkraft trieb und der künstlerischen Bewältigung bedurfte.

Dazu aber kommt noch etwas anderes. Was in der Geschichte zur Tatsache wurde, ist nicht immer Ausdruck von Ideen als deren Endergebnis und vollendete Gestalt, sondern vielfach ihr Suchen nach solchem Ausdruck, und auch dies Suchen, das oft genug vor einem Endergebnis wieder abwendet, zieht seine Spuren über ganze Entwicklungszüge, Reihen hervorragender und im besten Sinne schöpferischer Persönlichkeiten. Dynamik eines Zeitalters ist nicht nur Bewegungsbild sondern nach Bewegung erst drängendes Span-

nungsbild. Die Romantik ist besonders reich an unerfüllt gebliebenen oder abgeirrten Ausbrüchen ihres Grundwillens. Große historische Bogenzusammenhänge in ihr, oft sogar in geographischer Linie geschlossen, stellen nichts anderes dar. Nicht die Kunst an sich muß in ihnen geringer sein — meist freilich trägt auch sie Spuren ihrer Hemmung — aber ihre Übereinstimmung mit einem neuen Seelentum, einer neuen Grundbewegung. Wie sehr schon die Zeit, da Bruckner geboren ward und weltfern aufwuchs, den Überblick über sich selbst verlor, trotzdem sie sich in scharfsinnigen Theorien verkündet und immer selbst bespiegelt hatte, bewies auch ständig ihre Irrdeutung sogar der hauptsächlichsten Erscheinungen in der Musik. Die ganze Weltstimmung und geistige Spannung um Bruckner erklärt mehr als ihre einzelnen, noch so großen Geschehnisse.

Durch den Anfang dieser eigentümlichen geistesatmosphärischen Vorgänge zieht wie ein erdrückendes Naturereignis Beethoven, zwischen Sturm und Wolken voll von dem Vorfrühling der Romantik. Das spürte schon die eigene Zeit, daß neue Macht in der Luft lag, wenn in seinen Tönen der Sturm schüttelte und durch die Rhythmen krachte, alte Grenzen niederzureißen. Sie spürte, daß sich in Beethoven der Klassizismus brach und erklärte das neue Sehnen, das sie aus ihm wahrnahm, als das Romantische. Darin aber sah sie zu eng und ihr folgend auch die weitere Geschichtsbetrachtung; Beethoven barg noch ganz andere Zukunftsmöglichkeiten als die romantische Richtung; er ist überhaupt nur zum Teil Romantiker, selbst das nicht in schlechtweg gleichem Sinne wie die Kunst, die ihm darin folgte; es ist nur eine Wendung in ihm, nur eine der Ausbauschungen seines Wesens, die überdies am stärksten im ersten Jahrzehnt nach 1800, also zwischen seinem 30. und 40. Lebensjahre zum Vorschein kommt, wenn auch keineswegs auf diese Periode der Schaffensverdichtung beschränkt; aber ihn zieht es noch nach ganz andern, vielen Seiten und Bereichen seines innern Weltalls, auch nach vielen, die nur als Ahnungen in ihn hereindringen — kurz es ist verfehlt und unbrauchbares Geschichtsschema, das Neue, von der Klassik Abweichende, was man in Beethovens Musik spürte, schlechtweg mit der Bezeichnung des Romantischen bei ihm zusammenzufassen. Es war ein Teil der Kräfte in ihm, aber es war, um nur ein Beispiel zu streifen, auch kein Zufallsspiel der europäischen Geistesspannung, daß gerade vor Bruckners Geburt Beethovens IX. Symphonie erstand; es kommt zuweilen, daß eine neue künstle-

rische Sphäre, an welche die Stärksten einer Zeit mit allen Zeichen der Gewalt und letzten Ringens hinausbrachen, plötzlich einem neu Heranwachsenden als die naturgegebene eingeboren ist. Beethovens Neunte kündet das breite, fernweisende Strömen einer neuen Weltseele, wie es gerade eine der stärksten Verkündungen vom neuen Klangstrom in Bruckner darstellte, aber weder so, daß es etwa Beethovens einzige, von der Romantik stark abweichende, ihr kaum angrenzende Neurichtung bedeute, noch auch, daß sie nun etwa Bruckners Welt und Weise erschöpfe. Es ist nicht mehr als eine atmosphärische Berührung.

Noch manches, was in Beethoven losbrach, stürmte zunächst als losgelöste Kraft, die sich vom Weltzusammenhang verlor, in unbestimmte Weiten hinaus, und daß es so war, bildet auch ein Stück von der Tragik seiner faustischen Natur. Viele der Zukunftsmöglichkeiten, die er angetönt, blieben unerfüllt, wie dies stets die Geistesgeschichte hindurch mit zahlreichen Elementarspannungen der Fall ist; sie bleiben entweder ungelöst und beeinflussen dann unsichtbar die Kraftatmosphäre oder finden ihre Ableitung in andere Auswirkungszüge, in denen ihr Einströmen gewisse Änderungen bewirkt. Daß nebst den sichtbaren noch andere Inhalte verhalten waren — wie sie es ja überdies bei Beethoven selbst zum Teil geblieben — das war es vor allem, was die gewitterhafte Spannung der Romantik bewirkte, als Gefühl neuen Willens beunruhigend, zugleich leicht ermüdend in der Welt lag und sich wie ein Druck auf die Geister breitete.

Noch während Beethovens Fernahnen das mächtige Hinausschwellen aus klassischer Grundrichtung verkündete, war jenes neue Weltgefühl, das sich hernach im Romantischen sammelte, in Schubert zu einem Naturfrühling aufgeleuchtet, wie ihn versengender wohl selbst die Antike nicht erlebt hatte. Und es geschah wie so oft: die Tonkunst, stets an gleiches Klangmaterial und seine Urgesetze gebunden, änderte die Seele und ließ sie an geänderte Klangeinhüllung hinausleuchten. Sinn und Seele der Musik dehnten sich hier, und ihr Hinausatmen in die Natur selbst war es, was noch heißer die Klänge durchdrang als bei Beethoven, und, vom kleinsten, unscheinbarsten Einzelgedanken an, dem frühreifen Schubert ein neues Musikgefühl einhauchte. Auch die Art, wie dies in ihm auf-

brach, hatte etwas rein Naturhaftes, wenn er mit kaum siebzehn Jahren (1814) mit der Vertonung von Goethes „Gretchen am Spinnrade“ und schon im Jahre darauf mit der „Erlkönig“-Ballade in einem Schlage das romantische Kunstlied schuf, beides in der Eingebung eines Augenblicks hinwerfend. Es war mehr als eine neue Kunstgattung, es war eine neue musikalische Grundempfindung gewesen, die ihn auch von selbst an jene innigere, lebensvolle Verbindung von Musik und Dichtung überhaupt hinleitete. Sie bleibt auch keineswegs auf Schuberts überreiches Liedschaffen beschränkt, sie durchsetzt seine Instrumentalwerke mit dem gleichen stimmungshaften Hinausfühlen an die Natur, das den ersten und tiefsten romantischen Grundzug darstellt, das Erlebnis der Welt aus dem Einheitsgefühl der Seele mit all den umwirkenden Kräften. So liegt schon bei Schuberts neuem, romantischem Kunstliede der Kern aller unmittelbar packenden Wirkung, seiner Dramatik wie seiner zauberhaften Beseelung darin, daß bereits jedes einfachste Grundmotiv zugleich anschaulich und stimmungshaft wirkt, d. h. plastisch bis zur Vergegenwärtigung irgendeines aus der Dichtung aufgegriffenen Vorganges gestaltet sein kann und doch in die Fülle des unbestimmten Erlebens hinausstrahlt, das der Romantiker in der suggestiven Macht der Stimmungen am unmittelbarsten sucht. Diese Durchseelung weitete die Musik und erhitzte sie zugleich. Wie Schubert das Lied von der zartesten Lyrik bis über stürmisch-hinreißende Dramatik durchschweift, in all seinen Werken das Leben von der naturschlichten Fröhlichkeit bis an die düstersten Grenzen seiner Melancholie umspannt, so wirft auch seine Musik durch ein vielfältiges, oft jähes Wechseln von Stimmungen, läßt eine in die andre dringen und stets in ihrer ganzen Intensität die Klänge durchsättigen. Seine Klang- und Melodienwunder, durch ihren Reichtum gleicherweise wie durch ihre neuartige Unmittelbarkeit ergreifend, breitet er über alle Gebiete der Musik, von der Symphonik, Sonate und allen Arten der Kammerkunst bis über alle Formen ihrer Verbindung mit Texten; die bühnenmäßigen freilich, später das Bereich der breitesten Erfüllung vom romantischen Charakter, blieben bei ihm trotz nahezu zwanzig dramatischer, zwischen Singspiel und ernster Oper tastender Versuche weniger sichtbar, hingegen träumte Schubert sein ganzes kurzes Leben hindurch von einer Zukunft auf musikdramatischem Gebiet. Wie er unendlich Vieles gab, ließ er noch Unabsehbares aufleuchten, bis ihn die Glut rasch in Heißflammen verzehrte.

Die Verbindung der Musik mit Dichtung war uralt, diese Verbindungsweise, wie er sie vom Lied aus gefunden, urneu; sie kündete die Einheit beider Künste, ja mit ihrem starken bildhaften Einschlag gleich einer dritten Kunst, wie es von Anfang des Jahrhunderts an die Dichter und ersten Verkünder der Romantik forderten. Kaum hatte das ganze neue Kunsterlebnis von Schubert die Welt erfaßt, so griff es, in der Musik stärker schon als in andern Künsten zurückgehalten, weit um sich, fand mit einem Schlage alle Tore offen und drang allenthalben bis ins Volk hinein an Herzen und Phantasie. Und das war nur möglich, weil dies Kunstgefühl, das hier plötzlichen Ausbruch fand, schon stark unter dem Empfinden der vorangehenden, der klassischen Epoche erspannt lag. Wenn man den Weg zu Bruckner im Auge hat, so ist die Wandlung der Musik von der Klassik zu Schubert kaum minder einschneidend als die von den ersten Romantiker-Jahrzehnten zu Wagner; dennoch sind alle großen Schöpfer nur Auslöser und Erfüller.

Um dies zu verstehen, muß man sich wieder vergegenwärtigen, daß die ganzen Kunstideale der Klassiker aus der überstarken Bezwingung der unterbewußten, drangvollen und dämonischen Lebenselemente hervorging; sie hatten sich, schon reichlich ein Menschenalter vor der Jahrhundertwende, naturhaft stark in der seltsamen und rasch überwundenen Geistesbewegung angekündigt, die man als Sturm und Drang bezeichnete. Sie erstand bezeichnenderweise gleichzeitig mit den neuen Rufen nach Natur, die in der europäischen Kultur nicht allein von Rousseau her, wenn auch von ihm am vernehmbarsten, ertönten. Diese merkwürdig dunkle, namentlich in der Literatur sichtbar gewordene Vorbewegung der Stürmer und Dränger löste überhaupt erst die Gegenspannung des Klassizismus in der Straffung aller Lebenskräfte aus, deren Macht- und Siegesgefühl in steter Niederhaltung jener unterirdischen Gewalten bestand; jene Lebensregungen aber, welche unterhalb der bewußtseinsklaren, sinnlichen Erfassung aller Dinge lagen, waren es, die hernach erst in geänderter und geläuterter Weise wieder hervorfluteten, um die eigentliche romantische Bewegung hervorzurufen. Wie der Sturm und Drang die ersten, mehr elementar-unbändigen Bewegungsanstöße, so stellt der sogenannte „empfindsame“ Stil, der gleichzeitig in der Musik der vorklassischen Zeit zu deutlicherem Ausdruck kam, die erste, mehr in galantes Getändel wiederaufgelöste Vorerregung der romantischen Gefühlsbetonung dar. Beides sind An-

zeichen, abgeirrte Ausbebungen wenn man will, vorzeitig unklare Geistesregungen, aber mit ihrer Bannung durch den Klassizismus war ihr Fortbestehen in seinen Untergründen Voraussetzung, und so schlummerte längst auch vor dem eigentlich romantischen Zeitalter ein dunkles Fühlen davon im Volkstum, das sich in seltsam lockenden Gaukeleien austräumte; merkwürdigerweise war es neben manchen deutlichen Einzelanzeichen innerhalb der klassischen Kunst vorwiegend das Singspiel, das in verschiedenen Wendungen gegen die Zauberposse mit Gesang naive, aber deutliche Elemente der romantischen Geheimnisphantastik entwickelte. Aber auch das ist nur ein Einzelsymptom, worin sich die ganze unter der Oberfläche liegende Spannung verrät. Auch die Erlabung an der Volkspoesie begann schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts, zugleich mit neu erwachendem Interesse für deutsche Vorzeit und für das Mittelalter. Man begann wunderreiches Dunkel in der Kunst zu lieben, während es der Rationalismus im Denken aufzulösen strebte; allerdings blieb dieser dunkle Hang zunächst mehr eine Gegenregung gegenüber andern Geistesbewegungen.

Nun aber löste sich das romantische Empfinden aus dem klassischen, um rasch zu herrschendem Grundgefühl auszuschwellen und aus neuen Gesetzen die des Klassizismus zu verdrängen, dabei erst ihre eigentümlichen Mischbilder mit diesen zu zeitigen. Rasch wurde die Romantik zu einem allgemeinen Kulturereignis. Vor allem im deutschen Volksgeist, dem sich mit ihr nur ein Stück des eigenen Wesens zu vollenden schien, als wäre sie für die Zeit seiner geistigen Weltherrschaft gespart gewesen. In seinem Charakter vorbestimmt, mußte es sich einmal zu kulturgeschichtlichem Schicksal erfüllen. Auch trat es im unverkennbaren Rückwirken gegen den italienischen Einschlag auf, der sich zugleich mit leichterem slavischem in überaus glücklicher Weise dem nordischen Wesen des Deutschen beigemischt und dem klassischen Stil in der Musik sein Gepräge gab. Es war ein Rückschlag, der schon in den Stoffen der Romantik klar zum Ausdruck kommt, die deutscher Sage, Märchen und Vergangenheit, deutscher Natur und Kultur nunmehr vorwiegend an Stelle der antiken angehören, freilich nicht ausschließlich. Doch ergriff die Bewegung bald alle europäischen Länder, vielfach und schmiegsam in die verschiedenen Nationalcharaktere und Überlieferungen eindringend. Man neigte lange, ja neigt zum Teil heute noch dazu, Romantik als eine Episode, allenfalls Episodenkette

anzusehen; das aber ist sie nicht, einerlei wie lange und wohin ihre Entwicklung noch weiterführen mag; sie ist eines der eigentümlichsten Ereignisse der abendländischen Kultur. Ihre Tragweite ist bis heute nicht voll übersehbar, da sie die Gegenwart, und wohl noch eine unabsehbare Zeit, lebendig immer noch durchsetzt, wenn auch teilweise verdeckt und verdrängt und vielfach uneingestanden; nichts weist deutlicher auf sie als die noch bewußt einsetzende Bekämpfung. Im Fühlen lebt und wirkt sie weiter, vielleicht mehr von den führenden Geistern zu breitem volkstümlichem Empfinden hinabgerückt.

Gleich nach Schubert und Beethoven verfolgte man die romantischen Wendungen der Tonkunst mit einer seltenen allgemeinen Lebhaftigkeit, von woher auch immer Führerrufe erschollen. Bei jeder geistigen Bewegung, besonders nach derart mächtigen Ausgangsstößen, ist es möglich, je nach verschiedenen Gesichtspunkten eine ganze Reihe historischer Teilzüge herauszuheben. Ihr Verfolg ist hier wesentlicher als das Verweilen bei Namen und Einzeltaten. Zunächst kam auf diese großen Anfangsereignisse eine Verbreitung der Anfangsbewegung, die mehr auf Besinnung und ausdrückliche Verkündung der neuen Musikideale gerichtet war. Auch gewisse Erweiterungen des romantischen Charakters ergänzten sich da von selbst, wenn auch in ihnen nicht das wesentlichste liegt. Diese Richtung ist vor allem durch die Namen Robert Schumanns und Felix Mendelssohns gekennzeichnet, die mit Schuberts Tod kaum ins reifende Alter der Sehnsucht getreten waren; sie sammelten aber rasch weite Umkreise um sich, und schon das scheidet diese romantische Teilbewegung von dem Auflodern in der Einzelgestalt Schubert, daß sie trotz starker Einzelpersönlichkeiten auf Zusammenschluß, Gruppe, Programm, Richtung, Verkündung und Lehre ausging. Dies ist historisch wohl begründet und war notwendige Folge nach Ereignissen wie Schubert und auch Beethoven, soweit sich dieser an die Romantik hinauswandte; denn diese erfährt nun zugleich ein Weiterwirken, zugleich aber, und wohl noch in stärkerem Maße, eine Reaktion. Die Art dieser Richtung ist bekannt und ward es auch zu ihrer Zeit sehr schnell, denn eines ihrer geschichtlichen Hauptverdienste lag darin, daß sie zugleich mit der Klärung über romantisches Wesen es zu wohlvertrauter Kunstart verbreitete. Die Größe und die neuen Wendungen, aber auch die Schwächen und

Gefahren liegen darin begründet. Neue Unruhen gab es zu bändigen; so brauchte die Zeit erst ihre Opfer, denen die Bezwingung nur zum Teil gelang, die in andern Augenblicken wieder erlagen, ehe für die volle Bewältigung, die große Erfüllung romantischen Wesens die Zeit gereift war. Dies sollte erst mit der zweiten Jahrhunderthälfte einsetzen. Heute mag Schumanns und Mendelssohns Kunst verblaßt erscheinen, hinter Seitherigem verschwinden, für die Zeit von Bruckners Erwachen bedeutete sie eine Macht, die man zum Verständnis seiner Stellung, seines Aufstieges und Kampfes wohl im Auge behalten muß. Sie beherrschte den Geschmack der Intelligenz, durchsickerte die Bürgerlichkeit bis an die Grenzen des Volkstümlichen; in dieses freilich ganz hineinzudringen, fehlte die erdansaugende Wurzelkraft.

Mendelssohns Vorspiel zum Sommernachtstraum, das schon zwei Jahre vor Schuberts Tod entstanden, blendete durch Frühreife und durch das treffsichere Erfassen der romantischen Welt. Sein ganzer Aufstieg hielt die Augen auf sich gerichtet, zudem war er leichtfaßlich auch in den Problemen seiner Kunst. Und da er sich zugleich in vielerlei Werken als vollendeten Meister des klassischen Stiles kundgab, als Dirigent und Organisator erfolgreich vortrat, leistete man ihm um so lieber Gefolgschaft. Der Romantik gab er nach jenem Zauber des Elfenspuks zunächst noch Werke voller Natur- und Landschaftsstimmungen. Trotzdem ging auch hier die Gewalt der Schubertschen Empfindung etwas zurück, es war ein mildes, wenngleich tiefpoetisches Einfühlen in die Natur, weniger ihr fiebertrunkenes, die ganze Seele durchschütterndes Erlebnis. Auch der beschreibende Einschlag beginnt stärker vorzuwiegen. Mit Mendelssohn wirkte Schumann zwar nur kurze Zeit gemeinsam am neugegründeten Leipziger Konservatorium, aber nicht das machte ihre Zusammengehörigkeit aus, es besiegelte sie nur, wie überhaupt die üblich gewordene Kennzeichnung dieses ganzen Kreises als der Leipziger Schule mehr einen Mittelpunkt andeutet, in dem sich viele Gleichgesinnte zusammenfanden; denn was sie einte, schon ehe sie zahlreiche Schüler in ihrem Sinne ausbildete, lag in der Luft. So schlossen gemeinsame Ziele eine rasch anwachsende und angesehene Gruppe zusammen, welche die beiden frühvollendeten Hauptführer bis in spätere Jahrzehnte hinein überdauerte, da längst andere Strömungen ihr Wirken und ihre Fühlweise störten. Denn ihre „Schule“ gewann nicht allein durch einflußreiche Lehrtätigkeit an Macht, sondern vornehmlich durch die Verkündung der Ziele.

Hierin war Schumann durch seine Schriften der noch deutlicher vernommene Führer geworden. Gewisse Ergänzungen des romantischen Charakters nahm man aus seinen wie Mendelssohns Kompositionen willig auf. Man kennt den schwärmerischen Zug, den beide Meister ausprägten, auch der Laie spürt die elegische, stets weichgelöste Art Mendelssohns und im Gegensatz dazu Schumanns grüblerische Natur, die vornehmlich dem deutschen Empfinden lag, das zerrissene Wesen, das seine Größe, aber auch seine Unzulänglichkeiten bedeuten konnte. Stärker noch als bei Mendelssohn äußert sich bei ihm der Zug eines bewußten Suchens, der allem romantischen Wesen innewohnt, gerade bei Schubert aber ganz einer naiven Kraft wich. Es ist bei Schumann mehr eine Auseinandersetzung mit der neuen Traumhaftigkeit. Auch ist bekannt, daß beide, er wie Mendelssohn, die kleinen, stimmungshaften Stücke ausbauten, vornehmlich fürs Klavier, und daß sie hierin eine kaum übersehbar große Nachfolge, zugleich für die Einnistung romantischen Kunstcharakters in der Hausmusik entscheidenden Einfluß gewannen. Schon darin trat auch das Herausstreben der Musik an Poesie und kleine bildhaft angeregte Stimmungen zutage, zudem griffen sie in einer ganzen Reihe von Kunstgattungen die Vereinung der Tonkunst und Dichtung auf. Schumann namentlich auch in neuartigen halb opernhaften Versuchen. Da ihr Schaffen auch sonst alle großen und kleinen Formen und Gebiete, Lied, Chöre, Kammermusik und Symphonik umfaßte, schien es die lebhafte, unbestimmte Unruhe des neuen Musikempfindens in sich zu sammeln und galt den Zeitgenossen allgemein als das vornehmlich romantische. Man sah denn auch, vorschnell historisierend, den um sie kreisenden Entwicklungszug als Reifung an und stellte ihm Schuberts Welt als die „Frühromantik“ entgegen.

Daß man aber nicht einer Vollendung des ersten Erglühens gegenüberstand, dessen wurde man erst hernach, als es um die Jahrhundermitte gegangen war, allmählich gewahr; der Ruf nach der Zukunft erscholl da von neuer Seite; das gab erst Verwirrung, einen der vielen Augenblicke, da die Selbstorientierung wankte. Die Zeit verlor den Zeitsinn; weil man müde war, hatte man an Spätromantik geglaubt; und nun galt es mit noch neuen Stürmen fertig zu werden; wie so oft, deutete man sie erst als herbstliche Zerstörergewalten.

Damit kam die schnell zum Siege gelangte Teilrichtung der Jungbegeisterten um Schumann in neuen, viel härteren Kampf, als es seine nicht allzublutigen „Davidsbündler"-Kriege gegen das zahme Philistertum im Grunde gewesen waren; es galt jetzt Verteidigung, und es kamen, wie meist erst in der Verteidigung, alle Merkmale, nebst der Kraft auch innere Schwächen hervor, die in diesem Teilzuge romantischer Musik steckten und über die erster schönheitstrunkener Taumel hinweggerissen hatte. Jener neue heißere Anhauch wehte, um zunächst nur kurz dahin vorauszuschauen, von den Kreisen herüber, die sich gleichfalls rasch und von neuem Erfüllungsgefühl getragen um Wagner und Liszt scharten und die sich, noch ohne Ahnen um Bruckner, „Neuromantiker" nannten. Schon in dieser Bezeichnung lag eine Verlegenheit für die, welche bisher an volle Auswirkung des romantischen Geistes geglaubt hatten. Es wurde die Gruppe, die sich bewußt und größtenteils feindlich gerade von jenem Entwicklungszug scheiden sollte, in dem sie ein Absterben der neu eingeströmten Kräfte und mattes Zurückbiegen gegen blutarme Klassizistik erkannte.

In diesem Entwicklungszug um Schumann und Mendelssohn gab es manch schöne Blütenfülle, aber für das kaum erweckte neue Weltfühlen war sie nicht zukunftsträchtig. Es war kein Reifen und kein Herbst, auch kein sommerliches Ernten, Frühlingshitze war in ermattenden Föhn übergegangen; brach sich an der eigenen Glut seiner ersten erschwellenden Naturkräfte. Ein stärkerer Frühling erst sollte überdauern, und er trug dann bis in vollglühende Hochromantik. Als man sich von da schied, wo man vor allem das Welken spürte, da fühlte man mehr die weiche Gefühlsbetonung heraus, die in der Musik Platz gegriffen hatte; fühlte die großen Ansätze und versagende innere Gewalt in der Ausführung, die sich in Kleinkunst rettete. Zugleich mit neuem Haltsuchen an der klassischen Form und ihrer kunstreichen Innenstruktur kam es gerade in den kleineren Formen nebst bedeutenden Würfen zu den flachsten Entartungen, die je der Homophonie, der Setzweise einer Melodie mit bloß harmonischer Begleitung, vorbehalten gewesen waren; mitten unter Schönem zu Entgleisungen der Melodien ins Süßliche, der ganzen poesievollen Musikauffassung in billigste Popularität. Aus der echten und starken Sehnsucht ward da vielfach der müde Abschimmer bloßer Schwärmerei. In alledem muß man nicht einmal sosehr an die gelegentlich mit durchlaufenden Schwächen bei den

führenden Meistern dieser Gruppe denken als an die weit schlimmere Auswirkung bei den zahlreichen schwächeren Nachahmern. Ging doch auch ihr Wirken vor allem auf Ausbreitung des neuen Musikideals, und da geschah es, daß die romantischen Kunstwerte starke Auflösung erfuhren. Bei den beiden Führenden herrschte durchaus nicht, wie es stets übertreibende Feindschaft dann sah, bloße Entartung, aber sie lag verschleiert wie in lebensschwacher Natur dem ganzen Prangen eingebreitet; lauerte wie Krankheit hinter dem Blühen. Als man sich aber später davon schied, da fühlte man auch, gerade durch Wagner selbst nachdrücklich dahingewiesen, daß jenseits dieser „Leipziger" Kreise neue Weiten schon längst in der ersten Jahrhunderthälfte gesucht worden waren, hauptsächlich in Oper und Ballade.

Auch hier war eine Gruppe entstanden, die für sich gewisse Zusammengehörigkeit unbestreitbar beansprucht. Was E. T. A. Hoffmann und Carl Maria von Weber, beide noch vor Schubert aus dem Leben gerissen, ferner Marschner und Spohr zusammenschließt, um wieder nur die hellsten Namen herauszuheben, das war im weitesten Sinne die Gewinnung der Gesamtkunst, Vereinigung der Einzelkünste, mehr nach den darstellerisch-dramatischen Inhalten der Musik hin. Stoffe und zugleich neue Erfassung des Bühnenbilds, Phantastik und zugleich Sinn fürs Volkstümliche schufen hier reizvolle Übergangsformen von der geschlossenen alten Oper zu freier gelöster Musikdramatik. Die von Schuberts Liedschaffen gewiesene Vereinungsart von Dichtung und Klängen zog Karl Loewe voll urwüchsiger Kraft ins Gebiet einer Balladenkunst, die an dramatischer Innengewalt vielleicht mehr vom spätern Musikdrama vorausfühlte, als es die jungromantische Oper in ihrer unmittelbarern Verwandtschaft erreichte. Unmittelbarer auch als in den reinen Instrumentalformen war hier überall die Gedankenwelt der Romantik in die Tonkunst hereinzuziehen und den Tönen selbst die Ausprägung des neuen Fühlens und Sehnens zu gewinnen. Loewe hat manche heroische Akzente Wagners schon vorweggenommen, auch kühne, fast szenische Plastik der Motive, in ihrer Verarbeitung zuweilen schon den Begleitungscharakter gegen selbständige Symphonik des Klavierklangs hinausgehoben, hochdramatische Akzente in der Deklamation getroffen. Auch das freilich unter vielerlei

Seichtem, untermischt mit arienhaften oder singspielartigen Episoden, und eine letzte Vollkraft fehlt oft den musikalischen Gedanken. Sie wirken aber zuweilen, als bedürfte es nur einer entscheidenden Auslösung, um diese epischen Tonbilder bis zu Wagners dramatischer Gewalt zu entfesseln. Gegen seine Geisteswelt aber verdichten sich vor allem Loewes Stoffe und Stimmungen; zum Altdeutschen und Nordischen, zu Legendenhaftem, Sage und Kindeston, bürgerlichem Humor, zu Elfenspuk und nächtlichen Gespensterzügen schweifen seine Balladen, weniger zur weichen Märchenromantik Mendelssohns oder Webers. Er ist eine kältere Natur. Vor Wagner und noch rings um ihn lagen bereits Stimmungswelten in der Luft, die der großen Zusammenballung zu seiner riesigen Geisteswelt harrten.

Lebhaft aber erstand die romantische Welt im Durchblick durch die Opernbühne. Während Handlung und Bilder in ihrem Zauber schwelgten, durchdrang er freier als in gebundenen Formen das Orchester, ließ da seine Farben aufleuchten, weitete das Fließen der musikalischen Form selbst, weitete die Freiheit und Sehnsucht des Gesanges, weckte der Musik dramatische Impulse zugleich mit ihren szenischen Fähigkeiten, ihren Bild- und Stimmungswirkungen. Auch der Volkstümlichkeit war von Bühne und dramatisch wirksamem Lied aus die Romantik fast noch schlagkräftiger gewonnen.

Nicht gerade das Schöpfertum, aber die musikdramatische Begabung war bei diesen Meistern stärker als bei den mehrfachen, auf Oper, Chorwerk und verschiedene halbdramatische Nebenformen gerichteten Versuchen der Schumann-Mendelssohnschen Richtung. Weniger streng in der ganzen Satztechnik, auch oft mehr auf Bild und Breite als auf die Tiefe gerichtet, waren sie hingegen kühner in ihren Versuchen; warfen die Bogen und Schicksale der Romantik weiter aus.

Aber schon hier entsteht die Frage: waren dies überhaupt zwei Richtungen, gesonderte Teilzüge? Nur sehr bedingt. Es liegt Berechtigtes und ebensoviel Unberechtigtes in dieser Gruppenscheidung, die vor allem nur von bestimmten Teilgesichtspunkten der Romantik aus ihren Sinn hat. In manchem bliebe sie überhaupt nur mit Gewalt herauszuheben, bleibt doch vor allem zu bedenken, daß beide Entwicklungsrichtungen noch gar nicht gegeneinander standen, daß die Meister der mehr dramatisch-opernhaften Romantik alle ebenso die verschiedenen Gebiete der Instrumental- und Chormusik pflegten, wie sich umgekehrt die führende, sonst in strengerem

Stil sich abschließende Gruppe der „Leipziger" ihren Bestrebungen willig öffnete. Immerhin scheidet hier noch das Schwergewicht des Könnens und Wollens, und die Sonderung, die nach außen rasch sichtbar wurde, hat ihren Sinn. Andrerseits überwiegt die Fülle des Gemeinsamen, und das beruht keineswegs bloß im gemeinsamen Streben nach der innigen Künstevereinung, sondern in der Fülle der neuen, der romantischen Kunstmerkmale überhaupt. Geistigkeit und technischer Stil suchen und finden recht gleichartige Innenwege der neuen Musik; und so sind schon die Hauptzüge, wenn man sie auch geschärft gegeneinander halten will, bei der Fülle ineinander fließender Bestrebungen gar nicht scharf, sondern mehr in Allgemeinumrissen zu scheiden.

Dazu kommt, daß durchaus nicht alle Persönlichkeiten dieser Musikepoche — und es sind ihrer gar viele — so ohne weiteres in eine dieser Richtungen einzustellen sind. Das Recht der Individualität hat nirgends stärkeren Platz als in dieser romantischen Bewegung, die es laut verkündete; selbst bei geringeren Persönlichkeiten, die wieder der Vergessenheit verfallen. Denkt man gar an Gestalten von hervorragend scharfer Prägung wie E. T. A. Hoffmann oder später an den einzigartigen Adel Chopins, an die Vielseitigkeit seines Wesens innerhalb der fast gänzlichen Einschränkung auf das eine Gebiet der Klaviermusik, so wird sofort klar, wie schematische Einreihungsversuche scheitern müssen, irgendwelche doppelte oder mehrfache Einstellungen höchstens Einzelzüge streifen, nicht das Wesen der historischen Persönlichkeit treffen können. Immer zahlreicher sondern sich bei näherem Zusehen die Gestalten heraus, die sich gegen solch einfache Entwicklungsreihen sträuben; das wird ein Hauptmerkmal der romantischen Geistesbewegung, und wenn man nach noch so vielen weiteren Strömungen sucht, sie erweisen sich da und dort und leiten ein Stück durch die geschichtlichen Wege, aber sie gelten immer nur bedingt, schon indem sie nur das Teilwirken von Persönlichkeiten einschließen, die ihnen nach andern Teilgesichtspunkten oder Schaffensperioden wieder entweichen, zu andern Zusammenhängen neigen oder auch ganz zu Besonderheiten hervortreten. Das gilt zum großen Teil sogar von Persönlichkeiten, die sich selbst zum Kreise von Schumann und Mendelssohn rechneten oder auch nur aus ihm hervorgingen wie Bargiel und Hauptmann, Hiller, Richter, Ferd. David und viele weitere bis zu Kreisen nur mehr mittelbarer Berührung.

Wie eigentümlich sich diese Bewegungsformen des geschichtlichen Verlaufs zerbreiten, zeigt schon ein kurzes Überschweifen der weiteren Vorgänge in dieser Zeit lebhaft beunruhigten Kunstempfindens, und zugleich mit der charakteristischen Dynamik des geschichtlichen Verlaufs weisen sie auch schon vom romantischen Wesen selbst ein Hauptmerkmal auf: sein Verfließen nach unbestimmten Grenzen überhaupt, die Auflösungs-, Verwandlungs- und Anpassungsfähigkeit nach außen, d. h. gegen andere Kultur- und Empfindungskreise hin, während nach innen, gegen die breiten Verdichtungsherde der romantischen Geistesatmosphäre, ein stürmisch und druckhaft bewegtes Ineinanderwehen von Teilströmungen die wirrbewegten und zerrissenen, dabei doch so charakteristisch geballten Dunstkreise schafft.

Schon die letzterwähnten Kreise um Schumann lösen zum großen Teil die neue Bewegung, während sie diese zu neuen Spielarten und Grenzen steigern, in fremde Grundinhalte hinein auf; teils gegen ältere und andere Stilarten hin wie etwa klassizistische oder vorklassisch-polyphone Versuche, teils gegen andere Gebiete wie Kirchenmusik und dramatische Formen älterer Spielart. Aber Anhänger der gleichen Kreise verbreiten sie auch schon nach andern Ländern und Nationalkulturen, wie Bennett nach England und der weit eigenartiger begabte Niels Gade nach Dänemark und von da nach dem Norden überhaupt. Schon eine Persönlichkeit wie Field nimmt vor dem Auftreten Chopins, und ihm wieder in manchem verwandt, eine jener Sonderstellungen ein, die sich nur bedingt mit den Hauptkreisen berühren. Auch die Späteren sondern sich zu Teilabweichungen und kehren zu Wiederberührungen, bis zur großen Zahl derer, die länger als ihre Führer die Tradition, vom Augenblick der Gefährdung an wieder enger zusammengeschlossen, weit in die neue Jahrhunderthälfte aufrecht erhalten sollten. Andrerseits lösen sich auch von der romantischen Oper teils Einzelwege wie etwa die singspielhafteren von Lortzing, teils Einzeltaten wie hernach, wieder nicht schlechtweg einreihbar, Nicolais Meisterstück; teils auch kommt es zu Teilabweichungen gegen minder führende Persönlichkeiten wie Kreutzer oder bis zu vollen Verwässerungen wie bei den Bühnenerfolgen eines Flotow.

Auf dem Operngebiet macht sich gleichfalls bald die Ausbreitung romantischer Züge außerhalb Deutschlands bemerkbar, und da kann man gleich wahrnehmen, wie es nur Einspielungen ohne volle

Durchdringung sind. So vielfach in Frankreich bei Adam, Auber, Herold und Halévy, auch hier keineswegs in einheitlicher Art; leise Voranzeichen romantischen Einschlags trugen dort schon gelegentlich die Spielopern Boieldieus, sogar schon die Isouards aus dem Jahrhundertbeginn. Selbst die große Oper, die sich über diesen hinaus durch Cherubini und Lesueur im gemesseneren Ton des Gluckschen Opernpathos gehalten, nimmt bei Meyerbeer unverkennbar Züge der Ritter-, Zauber- und sogar Landschaftsromantik auf, dies aber auch mehr äußerlich, wie es ihr ganzer Prunk war, und sie schillern verschieden stark mit ihrem Abglanz über die Oberfläche seiner einzelnen Opernszenen. Doch von Frankreich aus erhebt sich auch Berlioz, eine Gewalterscheinung neben den vielen sanfteren Naturen dieser Romantikerzeit und von ihnen zunächst als gröbere Entartung eines Kraftgenietums aus der Kunst verwiesen; Dramatiker und Symphoniker von Geblüt, regt er schon um 1830 mächtig und fast schreckhaft die Schwingen und verbindet die großen überkommenen Symphonieformen mit dichterischen Programmen echt romantischen Hanges, vergrößert von da aus neuerdings die Farben, Charakterisierungsfähigkeit und suggestive Wucht des Orchesters wie aller verborgenen Darstellungsmittel der Musik, über die Motivik bis in die Harmonik hinein. In seiner hohen Phantastik war er es vor allem auch, der das Sturm- und Drangelement in der Romantik zu neuartigem Ausbruch entfachte. Später von der deutschen Neuromantikergruppe begeistert begrüßt, ist auch er einer der Meister, deren Gesamtschaffen sich keineswegs in das Wesen des Romantischen ohne weiteres und restlos einzwängen ließe. In seltsamen Zügen wird es auch beim Franzosen Félicien David erkennbar, der in seiner berühmten Ode-Symphonie bereits sehr stark und voll eigenartiger Reize das Spiel mit exotischen Stimmungseindrücken in der Musik spiegelt.

Indem sich die Romantik in fremde Elemente hinein aufzulösen vermag, ist denn auch ihr Begriff dehnbar und man erfaßt sie nur, wenn man überall das Fließende, das zu ihrem innersten Wesen gehört, auch an ihren Grenzen wahrnimmt. Hier würde es nicht an bloßer Schwierigkeit, sondern an grundsätzlicher Auffassung scheitern, sie überall scharf von anderen Kunsteinstellungen heraussondern zu wollen — wie es ja längst und immer wieder verborgene romantische Bewegungen in der Geistesgeschichte gegeben hat, ehe sich ihre Grundzüge zu breiter, kulturtragender Bedeutung

mit dem 19. Jahrhundert hauptsächlich von deutschem Boden aus sammelten.

Und wie nun die Romantik mit ihrem bestrickenden Atem die verschiedensten andern Kunstrichtungen überhaucht, eignet ihr sogar in besonderem Maße die Fähigkeit, sich selbst mit den stärksten Gegensätzen zu verbinden, sich da und dort bis zur Kaummerklichkeit einzuschleichen. So ist es, will man ihre Art und Geschichte verstehen, überall wesentlich, zugleich mit ihren Hauptauswirkungen auch ihre leisen fernen Einwirkungen im Auge zu haben. Wie es im Wesen solcher Grenzauflösung liegt, sind sie gar nicht immer als Einzelheiten recht greifbar und teilen sich mehr gefühlsmäßig mit. Einen der größten Gegensätze zum Romantischen stellt ursprünglich die klare, heitere Musik der italienischen Oper dar; aber wenn man nun etwa die Bühnenwerke von Bellini und Donizetti nach dem Gesichtspunkt betrachtet, ob nicht romantische Gefühlswerte in ihnen enthalten sind, so wird bald das Schwanken beginnen; man wird, aus ihrem sonstigen Gesamtcharakter vielleicht mit Widerstreben, gewahr werden, daß in der Musik gewisse Akzente von romantischem Opernpathos künden. Etwas später nimmt auch Spontini, innerlich der Romantik sehr fremd, aber zum Teil auf deutschem Boden wirkend, Elemente davon sogar bewußt auf, während sich Rossini, unter ungeheurem Tageserfolg seit den Dreißiger Jahren, mehr abseits davon hielt und nur in einzelnen Werken leise Spuren romantischen Anhauchs erkennen läßt. Es sind alles Voranzeichen, die in der italienischen Oper erst mit der zweiten Jahrhunderthälfte deutlicher werden sollten, aber auch dann keineswegs reine romantische Beeinflussungen darstellen. Ein geistiges Sturmwehen wird auch außerhalb seiner Kreise, und sei es nur in ahnungsvollem Druck, verspürt.

Sucht man die Romantik zu umgrenzen, so scheitert man, will man sie aber aus der Dichte ihres Wirkens heraus betrachten, so sammelt sich eine Fülle des Fesselnden zu bestimmtem, höchst charakteristischem Gesamtbild. Daß die Romantik unabgrenzbar, ist auch von vornherein selbstverständlich, wenn man bedenkt, daß sie ein seelisches Grenzbereich zwischen klaren und abgründigeren Bewußtseinsregionen darstellt.

Schon ohne daß man eingehender die ganze wild und wirr verzweigte Geschichte der romantischen Musik erster Jahrhunderthälfte aufrollt, zeigt ein flüchtiges Umsehen auf die Gesamtbewegt-

heit, welchen Geschehnisreichtum Bruckners Blick in den Entwicklungsjahren hätte streifen können, wenn — er ihn hätte schweifen lassen. Diese Fülle der äußeren Gesichte konnte damals noch auf eine Reihe von Persönlichkeiten weisen, die in vollem Ansehen die klassische Tradition aufrecht erhielten, doch dem Rückblickenden mehr hinter der damaligen Neubewegung verschwinden, wie Pleyel, Onslow, Clementi, Czerny, Cramer, Berger, Moscheles, Hummel und manche weitere; auch bei ihnen gab es, ohne bis zur Grundbedeutung zu schwellen, da und dort linde romantische Züge, und auch auf dieser Seite, die ja den klassizistischen Rückannäherungen des Hauptkreises von Mendelssohn und Schumann entgegenkam, sind nirgends ganz strenge Sonderungen, überall die Berührungen, und seien es auch nur ferne Berührungsmöglichkeiten, das wesentliche.

Zugleich mit all den Weiterungen vollzog mit der ersten Jahrhunderthälfte auch das Musikleben überhaupt, das noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts neben der Oper mehr an Kirche und Adelskreise gebunden war und, in kleinerem Maße aus bürgerlichen Kollegien zu öffentlichen Konzerten überzugehen begann, seinen entscheidenden Durchbruch an die große Volksbreite. Es kommt zu einem bis dahin in der Musikgeschichte ungekannten Hochgang des öffentlichen Konzertlebens und Virtuosentums, gesteigerter Hausmusikpflege und zu breiterem musikalischen Unterrichtswesen. Mit Zelter und Nägeli waren zudem seit dem zweiten Jahrzehnt die Liederkränze zur rasch verzweigten bürgerlichen Einrichtung geworden, volksmäßige Liederkomponisten in ihrer und Reichardts Art, wie Silcher, dann auch Schneider, Lachner und noch sehr viele bereicherten ihre Bestrebungen — ein Entwicklungszweig, der zwar nicht die wertvollsten Gaben der neuen Zeitbewegung zutage fördert, sich aber als einer der ersten mit Bruckner berühren sollte, als der Einsame langsam und staunend an die Welt hinanstieg. Der Reichtum von Kunstgattungen ging bei weitem über die klassischen hinaus. Nicht allein die Spielarten der symphonischen und Kammermusikversuche wurden vielfacher, die kleineren Formen zumal, sondern es war vor allem die Verbindung mit Chor oder Einzelgesang, die eine große Anzahl neuer Typen in weltlicher, geistlicher und halbgeistlicher Musik hervorschießen ließ. Überall herrscht auch der Versuch.

So tritt schon mit dem zweiten Jahrhundertviertel im Ganzen kein Bild gleichmäßiger Entwicklung sondern eher einer Zerwehung mit dem immer stärkeren, beunruhigenden Atem des neuen Welt-

gefühls zutage. Sein Schwellen und Drängen in den Geistern wirft eine Fülle seltsamer Kunstregungen auf, treibt die Einzelnen zu neuem Suchen, eint sie bald wechselnd zu gemeinsamen Strömungen und Teilströmungen, bald läßt sie diese unbestimmt wieder sich verlieren; Abspaltungen und unbestimmtes Fühlen von Gemeinsamem wirken gärend und verwirrend in die beängstigende schöpferische Fülle. Romantischer Ausdruck wechselt über Volk und Landschaft. Es sind, wenn auch immer wieder über laue Luftströmungen hinweg, gewitterig zerrissene, hochgespannte Dunstkreise des Fühlens, die schon dem kampfreichen Hochgang der Jahrhundertmitte zustreben. Es sind in äußerem Geschichtsbild ähnlich reiche und vielfache Vorgänge, wie sie damals schon überdeutlich die Harmonik, stets das unmittelbarste Bild des Wollens, spiegelt.

In die Vierziger Jahre nun fällt schon Wagners Vollendung bis zum „Lohengrin“; nach dem „Rienzi“ waren von Dresden aus der „Fliegende Holländer“ und „Tannhäuser“ über erste örtliche Ereignisse hinaus wahrgenommen worden; mit dem Schritt von der Oper zum „Musikdrama“, d. i. vom „Fliegenden Holländer“ an war in einem Schlage die ganze Spannung erweckt, welche die Fülle neuer Probleme und unbegrenzter Möglichkeiten barg; und es waren nicht die musikdramatischen allein, die mit diesen neuen Klängen in der Luft lagen. Von da an gab es auch gleich erste Parteibildung. Immerhin, gerade diese Spannung ward zunächst nicht weithin bemerkt, sie war zu neuartig, und die Verbreitung dieser Werke bot schon nicht das gleiche Bild wie die früherer volkstümlich gewordener Opern oder sonstiger Romantikerwerke: die Verbreitung erfolgte zuerst stockend, schwankend, überall verblüffend, kurz, die ersten Stöße dieser neuen Bewegung waren gleich von Anbeginn ungewohnte Erschütterungen, auch mehr örtlich, nicht die breite hemmungslose Auswirkung, wie sie etwa sofort Webers „Freischütz“ erfuhr. Noch ehe aber Wagner in groß durchdringendem Maße und vor allem in einer über die Breite deutschen Kulturgebiets greifenden Auswirkung einen Sturm um sich erregte und gar selbst zu den noch entscheidenderen Wegen der „Nibelungen“ ausholte, wurden die Zeitgenossen am Überblick über sich selbst irre, über Anfänge und Ende, Abstieg oder Anstieg zur Krise, Absterben oder Erwartung. Ja, das zeigte sich vielfach schon, ohne daß man Wagner überhaupt erst wahrgenommen. Unruhe und Drängen steigerten sich. Man änderte am Überblick oder verteidigte ihn, der Erfüllung, Reifung, Höhepunktssinn festgelegt hatte.

Bei vielen Gestalten der Romantik bedang zwar die ganze Unruhe in der geschichtlichen Zielbewegung auch eine Ruhe- und Ziellosigkeit des Wollens wie vielfach auch der ganzen Persönlichkeit; aber unter den führenden Geistern durchdrangen die einzelnen selbstsicher ihre Wege; denn in ihnen sammelte sich umso mehr ihr künstlerischer Wille zu eigener Prägung, als sie sich nun ringsum blickend in einem Gären lebhaft ineinanderdringender Willenswege erkannten. Sie waren freilich oft Führer von Teilwegen und meinten die Hauptbahn vor sich zu haben, aber es wäre ganz falsch, sie nur als getriebene, des wilden Stromes frohe Phantasienaturen zu sehen, sie bilden sich bewußt, ja fanatisch ihr Sehnsuchtsziel, auf das sie steuern. Und je mehr sich diese Teilwege durchkreuzen, desto zahlreicher erstehen die Kämpfernaturen, unter denen am sichtbarsten allerdings erst später Wagner herausragt.

Je stärker sich ferner dies vielfach treibende Ineinander im Fühlen und Sehnen bemerkbar machte, desto mehr mußte Bewußtwerden und Selbstbeobachtung es durchdringen; der sichtende Geist half rasch die Allgemeingeistigkeit zerfasern, da nicht nur die Führenden, sondern jeder denkende Kopf überhaupt von den Fragen ergriffen wurde, wie mit jener Gärung und Zersplitterung fertig zu werden, in welcher Richtung sich ihre endliche Einheit erschließe, wie sie einem ästhetisch oder philosophisch oder geschichtlich bestimmten Sinn umfassend einzuzwängen sei. So entsteht das seltsame Bild einer Geisteskultur, die sich überall bewußt selbst lenken wollte und zugleich von unsichtbaren Kräften der eigenen Natur so aufgewühlt wurde, daß sie mit dem Beobachten nie ans Ende kam, geschweige denn mit den Erkenntnislehren. Es gehört zum Bilde Bruckners, daß man auch diese starke Bewußtheit seines Zeittreibens im Auge behalte.

Wenn aber eine Auflösung in viele Teilzüge eintrat, derart, daß diese selbst vielfach ihre Abgrenzungen verloren und andrerseits fast jeder ihrer geistigen Führer neue Ziele aussprach, andern Bewegungen zudrängte, so war darum auch die Romantik als Ganzes noch nicht ziellos, wie sie schon damals zum Teil angesehen wurde. Das unbewußte Drängen war mächtiger und einheitlich, und ein Vielerlei bedeutet auch noch lange kein Zersprengen einer umfassenden Gemeinsamkeit, mag auch diese dem einzelnen Darinstehenden entschwinden. Es bedingt noch keineswegs, daß die Kunst den Pol verliere. Wie all das in der Romantik vor sich ging, bedeutet es vor

allem im Einklang mit ihrem künstlerischen Begriff überhaupt eine volle Änderung vom Charakter des geschichtlichen Verlaufs in den Jahrzehnten, die zwar nicht zum ersten Male romantische Momente ans Licht brachten, sie aber zu einer geistigen und künstlerischen Eigenkultur höchster Bedeutung verdichteten. Neben ihrer ganzen Richtung im Denken und Fühlen würde schon die geschichtliche Formbewegung auf einen gegenüber früheren Kulturen vollständig geänderten Zustand des geschichtlichen Seelentums deuten. Die Romantik war ein wild auffegendes Stürmen, das seine Verwehungen durch alle Dunstkreise trieb; ein menschliches Nervengewitter.

Aber mit allen diesen Vorgängen war die innere Grundbeschaffenheit der geistigen Atmosphäre, das Wesen der Romantik ausgeprägt, und dieses zeigt am besten, daß die Teilzüge, in denen sie hinauswehte, als feste Umrisse überhaupt nicht heraushebbar sein konnten, und daß sich andrerseits die Romantik in ihnen nicht ganz erfüllte, daß sie vielmehr zum großen Teil erst in unbestimmten und unsichtbar gebliebenen Druckspannungen über der Welt lag. Allerdings, indem seit dem Elementarausbruch in Schubert von den Nachfolgenden das romantische Wesen mehr bewußt herausgekehrt wurde, war es mehr in die Breite als in die Tiefe gefördert worden. Wie mit Jahrhundertbeginn in der Literatur wurden in der Musikkultur hauptsächlich von Schumann an, also rund drei Jahrzehnte später, die neuen Grundzüge auch im Schrifttum über die Musik klarer ausgeprägt, zudem bis zu gutbürgerlichem Verständnis auch durch eine gewisse Leichteingänglichkeit der Werke gebracht. Auch das sollte sich bald ändern und war auch mit der ersten Tagfrühe der Romantik anders gewesen. Schubert liebte man, aber seine Gewaltstöße hatte man dennoch nicht voll aufgenommen oder wollte wenigstens nicht bei ihnen verweilen: man hielt sich an ihre leichteren Auswellungen bei den Meistern des zweiten Jahrhundertviertels. Ihn wie Beethoven, soweit er gegen die Romantik hinatmete, deutete man mehr nach der Oberfläche hin. Eine wortreiche Ästhetik wurde für die Musikauslegung Mode, die im ewigen Einspielen poetischen Schwulstes, frei zusammenhängender Phantasiebilder die gesamtkünstlerischen Bestrebungen auch von ihrer Seite her der Musik anlegte. Sie schwand nicht mit der noch kommenden Hochromantik und schlägt noch in die heutigen Tage ihre Wellen mit allen Greueln

einer mehr gefühlsbetonten „Hermeneutik“, erzfeindlich aller reinen Musik und so zuletzt auch ihrem größten Wiedererwecker Bruckner.

Soweit aber die Musik selbst in ihre neuen Merkmale gehoben war, ging auch durch sie ein inneres Verfließen, schon von Schubert und bestimmend von Beethoven her. Sie strömt nicht allein aus sich an das Gesamtgefühl der Künste hinaus, öffnet vielmehr ihre Grenzen und saugt in sich selbst einen Taumel neuer Geistigkeiten ein; denn damit waren neue Wege des Gestaltens hervorgerufen, auch wo sie in sich verhalten blieb. Es waren äußere und innere neue Formbewegungen; als ihr Ausdrängen aus den klassischen beunruhigend verspürt wurde, suchte man sie durch straffe Einschränkung in kleine Umrisse zu bannen. Dies geschah teils in klassizistischer Strenge, doch sollten gerade die kleinen Formen, die in Fülle Eigentümlichkeit der Romantik wurden, dem Drange des Phantasierens freiere Wege bieten als die großen. Und wenn sie auch in den wildgenialen Ausbrüchen der Frühromantik, namentlich bei Schubert, keineswegs dabei innere Formgesetzlichkeit vermissen lassen, so lebt doch in ihnen ein neu gärender Gestaltungswille. Nach Schubert pflegte man in den kleinen Formen mehr das Anspruchslose, auch Aphoristische und gab im engen Rahmen Bilder romantischer Gefühlsweise. Als dann später die großen Umrisse wiederkommen sollten, erschrak man vor ihnen, vollends als sie innere und äußere Vollendung des neuen, freilich auch aus unheimlicherer Grundtiefe angepackten Formwillens brachten.

Die inneren Charaktermerkmale der Romantik fesselten früh durch Reichtum; gar wo durch ausgesprochene oder auch nur verborgene Verbindung mit dichterischen Ideen das ganze Fernausschweifen der Gedanken seinen Ausdruck fand. Altes und Fernes, Geschichte, Sage und lockende Exotik, ob der Gegenwart oder Vergangenheit, erfüllte sich mit jenem einzigartig aufzehrenden Zauber, den nur träumende Sehnsucht durch die Dinge gießt. Auch der Traum selbst spann sich in die Tagwirklichkeit ein. Und als Traumkunst einer seelischen Ferne hob sich die Musik über alle andern Künste. Jenes Sehnens und des Zaubers war sie auch voll, wo sie für sich allein blieb. Nicht die Wirklichkeit und nirgends das Greifbare suchte die romantische Gestaltung, sondern deren Erlebnis in dem eigentümlichen Weltblick des Versponnenen; Sichtbares sollte in Kräftewirken aufgelöst oder zumindest von ihm fühlbar durchsetzt sein. Damit steht jenes schon erwähnte Atmosphären-

gefühl in Zusammenhang. Die Romantiker äußerten oft, ja sie schwärmten mit Vorliebe davon, ihr Lebensgefühl sei Luft und Wolken, seine Gehobenheit fühlten sie in Äther und Weltraum hinaus.

Träger solchen Erlebens aber wurde jene Empfindungsweise, die man als die Stimmungen zum höchsten Inbegriff der Kunst erhob. Die Gedankenflüge suchten den Umkreis des Unendlichen, und als sie in der Breite der Welt, fremden Ländern und Landschaften, nicht genüge fanden, vertieften sie gleich auch den sichtbaren Weltdurchblick in die Zauberhintergründe hinaus. Das Sehnen in die Ferne gestaltete überall und schuf neue Wesen und Welten; koste alte Märchenstoffe, die im Volke schliefen, und rief, als wenn eine erste Menschenkindheit sie lieben lernte, neue wach, zog sich ihre Gestalten ans Licht, trauliche Visionen oder dem Nachtgrauen entspringende, denn die Romantik spielt mit der Anmut und spielt mit Schrecken, da sie die Untergründe des traumhaften Unbewußten in wohlig verschlummerter Ruhe wie in Furcht verklüftet weiß. Auch das Spiel mit dem Volksmäßigen, bis in die neuerwachte Liebe zum Volkslied hinaus gebreitet, entspringt dem Hang zum unfaßbaren Urschoß all der Dinge, die das Menschenleben bewegen.

Nachdem aus dem 18. Jahrhundert das Aufklärertum seine Aufhellungen herübergeworfen, wird die Alleinherrschaft des bewußten Weltblicks wieder angezweifelt und zu seinen irrationalen Untergründen jede Tastspur aufgegriffen[1]). Die von der Romantik gesuchte Zwielichtschicht wurde zum heißen Bereich der Grenze: Gegensätze berühren sich in ihr und erzeugen ihre Reibungshitze, vom Grundgegensatz der bewußten und unbewußten Seelenbereiche aus. Die selbst freilich wollte die Romantik gar nicht schärfer geschieden als sie es in Wahrheit sind, ja sie knüpfte geradezu an die Wahrnehmung von der unbegrenzbaren Übergangsschicht zwischen beiden im menschlichen Seelen-

[1]) In welchen Wegen sich dies vollzieht, und wie sich die psychologischen Grundzüge der Romantik viel unmittelbarer in der Musik selbst äußern als in ihrer bloßen Beeinflussung durch romantische Stoffe, erweist eingehend eine frühere Arbeit des Verfassers: „Die Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ (Max Hesses Verlag, 2. Aufl. 1922). Hier muß ein ganz kurzer Hinweis auf die Grundzüge des romantischen Weltgefühls genügen, soweit sie zum späteren Verständnis Bruckners und seiner ganz eigenartigen Verbindung mit jenem dienen, wobei zugleich die Gesichtspunkte des geschichtlichen Umblicks Gelegenheit geben, jene Grunderscheinungen noch von anderen Seiten zu beleuchten und zu ergänzen.



leben[1]). In Wahrheit will die Romantik kein Ziel, das sie irgend scharfumrissen ergreifen könnte, sie will nur den Willen zum Ziel. So ist es auch mit der Erfassung aller Dinge: der Klassiker nimmt sie zielscharf, die Romantik will um sie verhüllenden Dunst, umkreisende Zauber, unsichtbares Kräftenetz. Wo dies die Romantik kraftvoll und über spielerischen Zauber hinausgehend in ihre Willensgewalt aufnahm, da eignet ihr denn auch ein stark magischer Zug, etwas Hypnotisierendes; der Eindruck zwingt auf sich und schleicht sich ein, im Gegensatz zu einer gewissen Objektivität des klassischen Kunstwerks, die klar in sich ruht.

Diese Verschiedenheit gab nun gleich geschichtlich zu Mißverständnissen Anlaß; unreif nur in romantischen Dämmern Verfangene konnten jene Klarheit mit Kühle verwechseln, und wer umgekehrt von klassischem Boden her nicht die Romantik von innen aus erfaßte, der konnte dazu neigen, nur Dunst und Verschwimmen, formlosen Drang in ihr zu sehen. Der Hang zum Symbolischen und Metaphysischen zeitigt noch andere, viel tiefer reichende Brechungen des Weltbilds in der Romantik; sie sucht bei allen Dingen die spannungsvolle Schwebe zwischen einem gesehenen Angelpunkt, den Verstand und Sinne fassen, und einem erfühlten Gegenpunkt, der ihm in dunkelster Ferne des Unbewußten entsprechen sollte. Jene beiden Fernpunkte aber mit aller Absicht in möglichste Weiten zu rücken, ward mehr und mehr das Streben des romantischen Charakters, womit die Umspannung wie die Innenspannung sich für die Erfassung aller Dinge ins Grenzenlose steigerten. Dies Unendliche sog das romantische Sehnen in sich auf. — (Über Mißverständnisse, die sich bis heute an den Begriff der Romantik anknüpfen,

---

[1]) Diese besondere Blickweise, nicht schlechtweg die Mittelschicht zwischen klaren und traumhaft dunklen Seelenbereichen, ist erst romantisch. Gerade sie ist der Spielraum vielfacher Geisteskulturen, lag insbesondere der faustisch-germanischen Natur und nahm auch künstlerisch schon höchst verschiedene Grundfärbungen an. Daraus erklärt sich auch das Aufblitzen romantischer Züge schon in den allerverschiedensten Zeiten. Dabei aber sind die Übergänge in diese Zwielichtschicht, von welcher Seite sie auch kommen, stets durch außerordentliche Erregung gekennzeichnet, wie neben der Romantik vor allem die Voranfänge der Renaissancekultur, der beginnende Aufstieg aus der mittelalterlichen Mystik, zeigen; das Gleiche tritt aber auch in jeder individuellen Entwicklung zutage, wofür auch wieder bei Bruckner in der Zeit seiner ersten Hinauswendung an die Romantik besonders deutliche Zeichen zu erkennen sein werden.



soll noch später im Zusammenhang mit Mißverständnissen über Bruckner die Rede sein).

Alle die Gaukelbilder, der Schauer und zugleich das Entzücken für die junge Romantik, sind aber nur erster Aufflug ihrer neuartig beschwingten Innenkräfte, nur erstes Aufflackern der seltsamen Farbenbrechung, welche das frühere Grundgleichmaß und die scharfe Umrissenheit des klassischen Weltbildes ablöste. Wenn auch all der Phantasienzauber später, mit der Hochromantik, nicht schwindet, er dunkelt von schweren Innengefühlen auf. Er bleibt in der Oper am sichtbarsten, wie die lastendere Erlebnisfülle in der stimmungshaft durchtränkten reinen Instrumentalmusik am gefühlsunmittelbarsten. Noch in der Freischützromantik — der ganze Typus, nicht das Einzelwerk ist gemeint — liegt Mischung von leisem Schauer und gleich auch seiner Beschwörung ins Behagen; Getändel, Kindes- und Volkstraum; erste Aufkräuselung der Untergründe, deren unendlich weites Dunkel man kaum ahnte, zumindest mit Blick und Gestaltung sich noch nicht zu treffen getraute; Gewölk, das aus ihnen aufstieg, — vielfach nur Kulissengewölk — ließ erstes Gruseln und Phantasiebilder erstehen. Manche tiefere Schatten freilich durchzogen auch die Zeit nach Schubert bis zur Jahrhundertmitte — man denke an den „Heiling“ und „Vampyr“ oder außerhalb der Oper an Dunkelungen bei Schumann und andere Anzeichen mehr — aber es war im ganzen eine Zeit, welche die kaum erschauten Tiefensymbole wieder mehr ins Tageslicht oder wenigstens traulicheren Halbschatten hinein löste. Aus dem Abgrunddunkel, das in Schuberts Romantik schon heraufwirkte, flieht sie teils zurück, teils verflacht sie und sucht seine Tiefen in einer Oberflächenspiegelung aufzufangen. Die Dämonie des neuen Weltgefühls wurde zum Spiel, sein Erschwellen zur leis schwärmerischen Sehnsucht.

Auch kein Genie folgte die Zeit hindurch, das Schubert gleichkäme — wenn man von Wagners Wirken hier absieht, das zunächst, vor 1850, nicht allzuweite Kreise zog. Schubert selbst hat noch Webers „Euryanthe“ gering, zu gering eingeschätzt. Aber es gehört zum Bilde der Epoche, daß in ihr Ende noch die großen Anfänge von Wagner und Berlioz zurückreichen, denen dann jähe Neubewegungen entspringen sollten. Man weiß, wie abweisend der Kreis um Schumann, wie halbanerkennend er selbst noch auf den „Tannhäuser“ herabsah. War nun auch diese ganze Teilzeit der Romantik — rund das zweite Jahrhundertviertel — ein Rückgang an Kraft,

so bleibt das ruhlos emsige Vorwärtssuchen nach neuen Möglichkeiten und Wendungen nicht zu unterschätzen. Der Gedanke der Romantik machte Fortschritte, ihre Naturkraft aber war, wie es in solchen Augenblicken der Besinnung zu geschehen pflegt, zurückgegangen. Die Romantik breitete sich nicht in geradstrebender Ausschwellung den Stürmen entgegen, die sich um die Jahrhunderthälfte ansammelten.

So blieben die innersten seelischen Grunderschütterungen, die all diese weltverzückende Kunst hervorgerufen, zunächst wieder mehr in Untergründe verdrängt; wunderfroh, teils kindlich, teils altersmüde mit dem Kindlichen spielend, stürzte man sich an ihre lindern Auswirkungen. Man verfiel daher großenteils schon damals an eine Anschauungsweise über das Romantische, die sich gewissen, heute noch recht verbreiteten, nüchternen Schulbegriffen nähert: danach wäre als sein Kennzeichen eine Summe von Einzelzügen aufzählbar, die doch nur mehr oder wenige zufällige Außenerscheinungen betreffen. Es kommt darauf an, die Erscheinungsfülle von den Grunderschütterungen aus zu erfassen.

Bruckner und diese Zeit. 1824 geboren, war er zweieinhalbjährig, als Beethoven, ein wenig über das vierte Lebensjahr hinaus, als Schubert starb. Ein bis anderthalb Jahrzehnte jünger als die hauptsächlichsten Meister, die nach Schubert folgten, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Liszt und der 1813 geborene Wagner, stand er vor dem Einsetzen der sog. neuromantischen Bewegung im Alter der ersten Eindrücke und seiner ganz eigenartig hingebreiteten Entfaltung. 1850 war er sechsundzwanzigjährig, wirkte als Organist in St. Florian in Oberösterreich. Aus Dorf- und Konviktseinsamkeit war er damals noch in keinerlei Berührung mit der größern Welt gekommen, kaum zu vorübergehenden Aufenthalten bis nach Linz. Was insbesondere von der romantischen Bewegung zu ihm hindrang, war äußerlich nicht viel, zumal wenn man bedenkt, daß es um einen Musiker geht. Doch seine Wege waren ganz und gar nicht die gewöhnlichen, und schon hier äußert sich die Abseitigkeit, die sein Schicksal war. Man kann sagen, daß es in der Hauptsache mehr die Allgemeinbeeinflussung des ganzen Volksempfindens war, was auch bis zur ländlichen Stille von Bruckners Jugend die romantische Luft hinwehte. Gerade jener frühe romantische Einschlag, der schon aus dem vorangehenden Jahrhundert die neuerwachte Natursehn-

sucht durchzog, hatte in österreichischen Ländern leicht Boden gewinnen können. Im Volksbewußtsein war es nicht anders als in der Kunst und in den Geistern, die neues Empfinden verkünden konnten: es lag längst im dunklen Grundgefühl etwas vorbereitet, was sich nachher unmittelbar, wie in einer selbstgegebenen Auslösung der romantischen Gefühlsweise eröffnen konnte. Im leichten und naturfrohen Phantasieleben, starker, gemütshafter Begabung und dem tiefen religiösen Hang des Landvolks von Bruckners Heimat steckten Züge, die dem Charakter, dem Sehnen und Schönheitssinn des neuen Zeitalters Urverwandtes enthielten. Auch hier war es zudem in sehr lebhaftem Maße das schon lange romantisch angehauchte Volksstück und die Zauberposse mit Musik, die überall weite und bis in die Jahrmarktsstücke eine durch das einfache Volk dringende Verbreitung gefunden hatten. So wird begreiflich, daß sich der sonstige konservative Geist gar nicht so sehr gegen die romantische Weltdurchregung versperrte, wenigstens nicht soweit sie linde das Volkstum überstrich; es lag ihr offen. Später freilich ging dieses auch hier hinterdrein, als sich mit dem Wachstum der romantischen Bewegung allzu neues den Geistern aufdrängte. Aber die Anfänge der ganzen Gefühlsweise empfand gegen den Jahrhundertanfang dieses Volkstum weder als neu noch als etwas Fremdartiges. Wie wäre auch sonst schon die heiße Ausbruchsform einer naturhaften, derjenigen Bruckners nahe verwandten Volkskraft wie Schubert möglich gewesen!

Der junge Bruckner war außerordentlich stark im Volkstum verwurzelt; schon die ganze spätere hellseherische Allumfassung seines Welt- und Menschheitsempfindens kündet sich ursprungsstark und urwüchsig darin an. Sein Lehrgang hingegen, insbesondere der musikalische, vermittelte ihm zunächst mehr Vereinzeltes aus dem neuen zeitgenössischen Schaffen. Urgrund seiner künstlerischen Anregung war die Kirchenmusik; seine Erziehung in St. Florian und sein späteres Wirken als Organist in diesem Stift, zum Teil schon ein früherer Aufenthalt in Hörsching (um sein 11. und 12. Lebensjahr) hatten ihm die Kunstwerke der alten katholischen Liturgie vermittelt, so namentlich den von Palestrina, Jakobus Gallus bis über Fux u. Caldara dann in die klassische Zeit und die österreichischen Heimatkreise reichenden Kirchenstil; Messen und andere Chorwerke sowie Orgelkompositionen von Händel, Albrechtsberger, Michael Haydn, Eybler, Preindl, Aiblinger, Kainers-

dorfer, Schiedermayer, Führer, Kempter u. a. nahm er neben den großen Messen und kleineren Kirchenwerken der Klassiker, Joseph Haydns, Mozarts und Beethovens auf. Auch die protestantische Orgelkunst schloß sich ihm neben der unmittelbaren Tätigkeit im katholischen Kirchendienst auf. Hingegen waren in St. Florian zu Bruckners Jugendzeit nicht Messen von Franz Schubert sondern von seinem älteren Bruder Ferdinand aufgeführt worden[1]); aber man pflegte bereits Schuberts Kammermusik neben der klassischen und einzelnen Werken der damals neueren Meister wie Weber, Mendelssohn u. a. Gelegentlich verirrten sich sogar modische Stücke wie von Auber, Boieldieu, Rossini u. a. in die durchaus nicht skrupelhaft verschlossene Musikpflege des Stiftes.

In breiterem Maße lernte Bruckner die Tonwelt von Schubert überhaupt erst zwischen seiner Lehrzeit und der späteren Organistentätigkeit in St. Florian kennen, als er zu Kronsdorf in Schuldiensten stand, von 1843, also etwa von seinem 19. Lebensjahre an (namentlich im nahegelegenen Steyr). Die heiße Verzückung, mit der er damals diese Musik aufnahm, kündete bereits sein späteres Hinausglühen an die hochromantische Fühlweise. Der Frühromantik selbst schloß er sich zwar, zunächst als Aufnehmender, durchaus auf, aber ganz in seiner Art: trotz der Lichtfülle mehr in dunklem Drange; er empfand den Frühling darin, aber goß sich damals noch nicht voll an sein Leuchten hinaus, er ließ es mehr geblendet und erschauernd in seine Tiefen, das innere Urleuchten, zurückwirken. Sein innerliches Emporwachsen vollzog sich zunächst im Banne der katholischen Kirchenmusik, welche ihm die reiche und stille Kultur seines Stiftes bis in die älteren Jahrhunderte ihrer Mehrstimmigkeit und durch die lebensvolle Tradition der alten gregorianischen einstimmigen Choralkunst erschloß; auch der Mystik Bachs stand er offen. Von den neuen Weisen mochte noch manches Weltliche an sein Ohr schlagen, wenn er in Dorfmusiken aufspielte; wohl möglich, daß unter Tänzen und Liedern damals schon einzelnes von Schubert steckte.

Auch von den neuen Männerchören lernte er damals schon mancherlei kennen. Doch richtete er im ganzen nicht stark den Blick dahinaus; gemessen an der Fülle der neuen Vorgänge in der

[1]) Der Verfasser verdankt dies einem brieflichen Berichte von Max Auer.

Musik bis zur Jahrhundertmitte waren mithin deren Einflüsse auf Bruckner nicht zahlreich, die Kenntnis der Werke in dieser Zeit auch noch mehr davon bedingt, was Zufall und Gelegenheit in seine Stille warfen. Aber auch noch nachher bleibt sein Zusammenhang mit dieser Kunst, trotzdem er allmählich reichere Kenntnisse nachholt, ein besonderer und auch sein innerer Zusammenhang mit dieser Zeit bleibt gleichfalls eigenartig zu bewerten. Eine Natur des Ahnens und der Grunderschütterungen, mußte er auch hier schon die Tiefenspannungen erfühlen, so auch, wenngleich durchaus unbewußt, empfinden, daß sie sich erst im Ausbrechen und Anfang ihrer Auswirkungen befanden; so kam es, daß er auch mit seinem eigenen spätern Ausbruch an die Hochromantik durch die Entwicklung ihrer bisherigen Jahrzehnte nicht eigentlich hindurchging, den geschichtlichen Weg in eigenem Entwicklungsaufbau wiederholend; er überstrich sie mehr, und so wäre es auch geblieben, wenn er in reicherem Maße ihre Werke hätte aufnehmen können; denn es trieb ihn später, nahezu an ihnen vorbei, unmittelbar aus dem Urleuchten der alten Kirchenmusik in die Lichtfülle der hochromantischen Welt hinauf, als seine innere Entwicklung dahinaus drängte, und er holte die Hauptkenntnis auch der früheren Romantikerepoche im wesentlichen erst später nach, als er sich bereits an der Hochromantik entzündet hatte. Und auch das kam keineswegs gleich mit den neuen Ereignissen um die Jahrhundertmitte. Wer diese Erfüllung vom gereiften Bruckner aus begreift, der erkennt auch, wie ihn vorher mehr verborgen die Bewegungen und Spannungen, die bis dahin die Welt erregten, durchströmen mußten.

Was Bruckner abseits hielt, war nicht der Zufall der äußeren Einsamkeit — wieviele entrangen sich ihr jäh und frühzeitig! — sondern die Notwendigkeit, die in seinem Charakter bedingt war. Die Lebenswege eines jeden vollenden sich in ihrer Verschiedenheit je nach dem, wieweit in ihnen bewußter Wille und Schicksal gleichlaufend verstreichen oder in verschiedenen Richtungen aufeinandertreffen. Bei vielen Trotzgestalten der Geistesgeschichte scheinen beide steil aufeinanderzufallen; wenn man Bruckners Lebensweg überblickt, so hat man allerwege über beider wunderbar gleichlaufende Übereinstimmung zu staunen. Schon all diese Jahre hindurch war es das Schicksal, das seinen ganzen Willen in sich einhüllte, was ihn auch später wohltuend vor den elendsten Bekämpfungen der Welt schützte.

## *Bruckner und die Hochromantik*

Aus Bruckners schicksalshafter Charakterbestimmung ergab es sich noch weiterhin mit Notwendigkeit, daß er sich auch der Hochromantik nicht gleich mit ihren Anfängen und nur langsam zu unmittelbarer Berührung näherte; ergab sich aber ebenso, daß dann selbst deren führende Köpfe nur sehr zum Teil Bruckner verstanden. Auch für die Hochromantik ist die Scheide von den vorangehenden Teilzügen keine strenge und nicht an den Zufallseinschnitt der Jahrhunderthälfte gebunden. Aber an sie bleibt annähernd die ausdrückliche Ausrufung neuer Kunst durch eine begeisterte Gruppe anzusetzen[1]). Im übrigen hebt sich die riesige Neuentwicklung durchaus aus der vorherigen heraus, engstens mit ihren Teilbewegungen

[1]) Immerhin mag es für die, welche das Weltgeschehen am liebsten in die Jahrhundertabschnitte, wie in Nut und Feder zwischen runden Nullenzahlen einspannen möchten, nicht ohne Belang sein, der Tatsache einige Aufmerksamkeit zuzuwenden, daß doch ziemlich (wenn auch nicht aufs runde Jahr) genau mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts die ästhetisch-literarische Verkündung der Romantik, mit seiner Mitte die Verkündung der musikalischen Neuromantik verknüpft war; daß es überhaupt mit einigem Recht erlaubt ist, vom romantischen „Jahrhundert“ zu sprechen. Solche Zahlen sind dann nicht ganz Zufälle, wenn im Geistesleben eine gewisse Bewußtheit zu starker Bedeutung gelangt ist; das bestätigt auch, um bei der Musikgeschichte zu verweilen, das berühmte Renaissancejahr 1600. Nicht als ob wirkliche Geschichtskräfte, Seelenbewegungen durch Bewußtheit irgendwie hervorgerufen wären; nie werden die Jahrhunderte der Geschichte ihre Gestalt geben; aber die bewußte Selbstbeobachtung kann Kräfte, wenn sie wirklich reif und erspannt liegen, innerhalb beschränkten Spielraums zuweilen gegen gewisse Auslösungspunkte hin drängen; gegen äußerliche Zählabschnitte hin kann dann in der Tat das Bewußtsein: „es ist Zeit“, zuweilen die Organisatoren aufrufen, ein gewisses repräsentatives Bewußtsein zugleich auch die Schöpferischen und die Mitfolgenden. Es sind Augenblicke, da sich ein Fortschritt wirklich einen Ruck geben kann, ähnlich wie im Einzelleben der Jahrzehnteinschnitt. Wie steht es nun mit 1900? Noch nie ist der Ruf vom neuen Jahrhundert so lärmend erklungen, nie so programmatisch die Ankündigung des neuen. Alles was mit dem Schlagwort des Fortschritts um sich warf, posaunte dessen bedeutungsvollsten Augenblick hinaus: — die Taten gingen neben den Rufen her, ohne einen scharf bestimmten Einschnitt mitzumachen; hier erscheint der bewußte Wille zum neuen Zeitalter bereits dermaßen überbetont, so voller Programme und Selbstdeutungen, daß er über die (ohnedies gegenüber den unbewußten Gewalten nur beschränkte) Lenkfähigkeit hinausging. (Es gab nebst allem auch in der Tat kein Ende des „romantischen Jahrhunderts“.)



verkettet. 1850 erfolgte, während Wagner aus politischen Gründen bereits von Deutschland flüchtig war, die erste Lohengrin-Aufführung in Weimar durch Liszt; um ihn sammelten sich die Kreise, welche die „neuromantische" Bewegung ausriefen; einzelne Musikfeste und organisatorische Versammlungen im Laufe der Fünfziger Jahre haben weniger die Bedeutung bestimmter Auslösungspunkte als bereits der Festigung aller in der Luft liegenden Neubestrebungen. Als geistiges Haupt wurde vor allem Wagner ausgerufen, der in der gleichen Zeit auch seine grundlegenden Schriften über Sinn und Zukunft der Künste hatte erscheinen lassen. Auch als „neudeutsche" Schule bezeichneten sich diese Kreise, um im ganzen Kunstcharakter wie hernach vornehmlich auch der Stoffwahl noch stärker als die früheren Meister das nationale Element zu betonen, das in der Romantik schlummerte. Wieder gehen, wie es der Romantik vom tieferen Wesen her bestimmt war, selbstverkündende Erläuterungen in reichem Schrifttum mit den neuen Kunstwegen einher. Will man Ziele und Eigenart erkennen, so bleibt vor allem zu beachten, daß sie sich nicht nur als neu, sondern vornehmlich auch als Erneuerer betrachtet wissen wollten, somit den Zusammenhang mit Älterem suchten. Soweit die lebhaft aufgegriffene und neuartig durchgeistigte Idee der Gesamtkunst in Betracht kam, konnte Wagner selbst auf die romantische Oper seit Weber hinweisen, im einzelnen auch für die dramatische Geste; das ganze Grundempfinden aber leitete auf unerfüllt gebliebene Erstereignisse der Romantik und ließ den Hauch Schuberts und Beethovens heißer verspüren. Auch die Deutung, die Wagner den symphonischen Wegen Beethovens gab, erklärt sich hieraus, die Auslegung, als habe Beethoven mit der Neunten, seinem symphonischen Ausklang, die unzulängliche Enge der reinen Instrumentalmusik erkannt und gesprengt, indem er ihr den Chorausklang gab; dabei habe der menschheitsumfassende Freudenhymnus, den Beethoven wählte, gerade dem befreienden Ausbruch der selbstbestehenden Musik an die Künstevereinung Ausdruck gegeben. Diese Lehre vom Ende der absoluten Musik, aus dem damaligen Teilwege der Geschichte völlig zu verstehen, war ein Irrtum Wagners, über welchen ihn die Geschichte selbst freundlich Lügen strafte, indem sie den ahnenden später selbst noch auf Bruckner weisen ließ; wenngleich nur über Anfänge. Er kannte nur die II. und III. Symphonie[1]), als er zu Bayreuth 1882, ein halbes

[1]) Von der I. ist es nicht erwiesen.

Jahr vor seinem Tode, äußerte: „Nur einen kenne ich, der an Beethoven heranreicht, und das ist Bruckner“. Vielleicht mochten ihn schon diese zwei Werke darauf gewiesen haben, daß Beethovens Chorfinale kein Ende der Instrumentalmusik sondern nur Ausschwankung bedeuten konnte, nach einer und gewiß bedeutsamer Seite hin die Konsequenz der gegen die „Idee“ gerichteten Ausdrucksbewegung, die Beethoven zwar sehr kraftvoll aufgriff, aber auch, wie man zu leicht vergißt, keineswegs seinem ganzen Schaffen aufprägte.

Schon das verwirrte sofort mit der Neubewegung, daß sie phantastische Fernen kühn aufriß, andrerseits zugleich mit ihrem Grundgefühl an Früheres anknüpfte und Stürme des Anfangs wieder stärker in sich empfand. Wie die Grundzüge so verwirrte der wilde geschichtliche Vorgang. Selbst wenn man den Kreis ins Auge faßt, der zunächst alles Aufsehen auf sich lenkte, so tritt einem gleich mit der Stoßkraft der neuen Bewegung ihre abermals hochgesteigerte Innenfülle, die eigene Ausströmung in eigentlich unendlich vielfältige Teilbewegung entgegen.

Auch trägt der Bogen ungemein weit und läßt sich über mehrere Teilphasen verfolgen. Doch wenn man auch hier weniger die Einzelheiten als die Hauptbewegung im Auge behält, so tritt als Gemeinsamkeit ihres bewußten und selbstverkündenden Kunststrebens der Grundzug hervor, daß sie aus der Vereinung der Musik und Dichtung stärkste Anregungen zogen, aber auch innerlich von den dramatischen Fähigkeiten der Musik in einer Weise erfüllt waren, die man bis dahin nicht kannte, mochte auch in Schubert mehr davon verborgen liegen, als man sich damals zugab. So wurde nebst dem Musikdrama die symphonische Dichtung von Berlioz aufs lebhafteste aufgegriffen, die Programmusik, die in der frühromantischen Zeit noch E. T. A. Hoffmann streng verurteilt hatte. Liszt selbst ging auch darin voran und eroberte dem ungemein bereicherten Orchester Darstellungs- und Ausdruckskraft, die mit der Bühnenkunst wetteiferten und ihr zugleich mit dramatisch erregterer eigentlich eine epische Musik zur Seite stellten. Noch ehe Wagner sein hauptsächliches, dem „Lohengrin“ und den grundlegenden kunsttheoretischen Schriften folgendes Lebenswerk vollendete, schien man von dem Ereignis seiner Schöpfung vollkommen ergriffen; ahnte manches davon voraus, zu dessen Erfüllung zwar den andern die Kraft fehlte, das ihnen aber die Kraft des Mitgehens verlieh. Die schwere Mythik

der „Nibelungen“ unterbrach der welterlösende Eros des „Tristan“ und die wieder völlig andere Romantik der „Meistersinger“; spätere Nibelungen-Vollendung schloß erst den Kreis, ehe hernach Bayreuth und „Parsifal“ reiften. Die Hochromantik wurde eine Romantik der Tiefen. Die Stoffe waren über letzte Reste einer unterhaltsamen Spielauffassung hinausgehoben und in eine Gewalt vertieft, welche allenthalben weltumfassende Probleme ins Bild der wildphantastischen Geschehnisse wob. Schatten dunkelten überall in sie hinein und umso satter, durchbrochener wurde auch ihre Buntheit. Aber die Belastung mit schwerster Innenfülle rissen grenzenlos gesteigerte Lebensimpulse wieder auf und hoben sie in neues Gleichgewicht.

Auch das atmosphärische Welterfühlen zeigt sich hier wieder unmittelbarer, und es bestimmt als starke Gestaltungsmacht die Künste; bis in ihre Ausdrucksmittel hinein zeigen sie neu gesteigert das Allgemeinbestreben der Romantik, hinter dem Sichtbaren überall das Geheime zu suchen und es mit diesem durchdringend zu erfüllen. Wohin Wagner die Welt überschweift, bis in die ferne Sage hinaus, überall bannt ihn dieser naturhafte Zauber, durchhaucht alles Leben selbst und seine Erscheinungen; überall in seinem Weltausblick dies tieftrunkene Einsaugen der Lebensmächte hinter Natur und Menschen. Der romantische Hang, jeder faßbaren Erscheinung ein Gegenbild in unbewußten Fernen wachzurufen, steigert sich und mit ihm jene Gegenspannung zwischen beiden, der Inbegriff des romantischen Erlebnisses; aus trauter Geheimnishaftigkeit wird sie zum tragischen Weltgeheimnis. Die Romantik rückte mit einem Male weitaus tiefer an die geheimnisschweren Finsternisse hinab, von denen die vorangehende Entspannungs- und Reaktionsperiode sie wieder an die milderen Sphären eines nur traumhaft-dämmerigen Halbschattens zurückgehoben hatte. Darum ist sie auch wieder dem Mystischen näher.

Aber die starke Verbindung der Musik mit Philosophischem war kein Zufall, keine äußerliche Zusammenstellung; sie wirkte gewissermaßen aus der Musik selbst herauf, die sich wieder tief zerfurchte. Aus der Homophonie, die alle ihre Inhalte an die lichte Oberschicht einer Hauptmelodie hinausgegossen, brechen von neuem die Untergründe auf, bleiben nicht mehr zu schlichtem harmonischem Klangstrom vereint und dem ungeheuren Innendruck ihres neuen, drangvollen Tiefenlebens paart sich ungeahnte Farbenzerstrahlung der Akkorde; dem weiten Ausdrängen tritt weiter wirkende Einheits-

kraft entgegen. Harmonik und die neu ausstrebende „unendliche“ Melodie, Motivtechnik wie erneuerter Motivsinn, die durchbrochenen inneren Satzstrukturen der Musik wie ihre instrumentalen Farbenwunder sprengen die alten Begriffe ebenso wie die neue Ausdrucksgewalt. In ihr liegt bei Wagners Kunstwerk zugleich mit dem grenzenlosen Sehnen auch überall das Erfüllungsgefühl ihrer höchsten plastischen und seelischen Darstellungskraft: innerlich wie äußerlich Höchstspannung aller Gegenstrebungen; phantastischem Willen hält noch willensstärkere Bezwingung die Schwebe; kein romantischer Zug, der nicht ins Unheimliche und Großartige wüchse. Mit jedem neuen Ansatz stieß Wagner vor neue Vollendung und mit ihr vor neue Rätsel. In seinen Schöpfungen lag eine Gewalt, vor der die Welt entweder zu erjauchzen oder zu erzittern hatte. Schon das konnte die Geister auseinanderhalten. Die romantische Entspannungsperiode hatte niemandem weh getan; die Hochromantik erschütterte, warf nieder oder riß in ihrer himmelstürmenden Welthingabe empor.

Im Kreise der Neuromantik tauchen wieder zahllose mittlere und vermittelnde Gestalten auf, die sich zwischen den Hauptführern und den kunstbegeisterten Laien abstufen, Schaffende und Apostel, und ein Drang, der sie alle erfüllte, war die Verbreitung des neuen Kunstideals aus ihrer eigenen Begeisterung bis ans Volkstümliche hinaus. Auch dies scheidet von den stilleren Künstlern andrer Epochen und ist als ein Stück des romantischen Unendlichkeitssehnens zu verstehen, das den einzelnen in die Gemeinschaft über sich hinaus aufzugehen drängt, wie sein Lebensgefühl ins Allerfühlen hinausstrebt. Ein reiches Wirken und Verkünden ging neben Wagners Entwicklung her, das seinen hellen Schein mehr umstrahlte als weitete. Die eigenen Versuchen entsagten, wie unter den Führern bald auch Bülow, warben darum nicht minder. Die meisten der Neuromantiker huldigten neben Liszt dem andern neuen Kunstideal der symphonischen Dichtung. Beschränkt man sich zunächst auf diesen Kreis, so heben sich aus ihm noch Gestalten wie Bronsart, Lassen, Brendel, Winterberger, Tausig, Klindworth, Pohl, Porges heraus, anfangs auch Raff und Draeseke, zwei später abgeschwenkte, ferner A. Ritter, der mit seinem späteren Einfluß auf den jungen Rich. Strauß zu neuerer Epoche und neuer Steigerung vom Gedanken der sinfonischen Dichtung hinüberweist. Hoch herausragend gehört der Gruppe um Liszt auch Peter Cor-

nelius an. Auch ungemein Seichtes entsteht neben Bedeutendem, und die ganze aufgeregte Art des Zeitempfindens äußert sich noch darin, daß außerordentlich viel Tagesberühmtheiten, auch in der Komposition, aufscheinen, die der Rückschauende nur mehr schwer begreift. Das freilich gilt auch vom übrigen vielfach gerichteten Wollen der Zeit. Aber wie all das aufflammte, einzigartig in der Geschichte der Musik, zündete es weithin und verbreitete hochbegeistertes Interesse für die neue Bewegung.

Die Zeit der Wunder und Widersprüche mußte auch geschichtlich reich an Spaltungen werden. Ihre Lebensregungen riefen zu allen Ereignissen das Gegenwirken wach, das aber zugleich wieder ihre Ausprägung steigerte und so doppelt hitzige Kämpfe in Atem hielt. So kam es, daß selbst kleine Teilversuche mit Vorliebe gleich grundsätzlich zugespitzt wurden. Vor allem aber mußte sich alles zur Abwehr zusammenschließen, was der Musikauffassung der früheren Periode treu blieb. Mendelssohn war früh weggestorben (1847), Schumann, zweifellos ihr bedeutendster Kopf und trotz allem eine der schönsten deutschen Künstlererscheinungen, um die Jahrhundertmitte bereits auf tragische Weise ausgeschaltet. Ein eigentlicher Führer reifte nicht sogleich heran. So hielt man sich erst an die Vorbilder und betonte ihre Grundzüge in der Abwehr schärfer. Damit mußte die Rückanlehnung an die autoritäre Klassik auch entschiedene Bedeutung gewinnen. Zum Teil erscholl in den Kunstforderungen der Ruf nach den früheren, klassischen Formen und ihren sonstigen Stilgrundzügen wider den heißen Kampfruf der grenzenlos Vorwärtsdrängenden. Die akademische Strenge wurde überspitzt. Andrerseits ließ sich die Romantik auch da nicht mehr ganz zurückdämmen; in gewissen poetischen Untertönen, individueller vortretenden Ausdrucksakzenten, leiser Sehnsucht meldet sie sich immer wieder durch die klassischen Vorbilder durch, die namentlich in kleineren Formen der Kammer- und Klaviermusik gepflegt werden. Darüber hinaus ging die Vorstellung vieler, ja die eigentlich volkstümliche einseitig dahin, das romantische Wesen beruhe so etwa in schwärmerischer Naturpoesie, Waldesstimmung mit einigem Gruseln, Koboldspuk und Elfentrautheit, etwa einiger exotischer farbiger Fremdartigkeit, — und der Begriff der Romantik versagte, wo sie in ihre eigenen Abgründe hinabstürzte.

Im Grunde vereinten sich da, teilweise wenigstens, verschiedene der Einwände, die gegen die „Neudeutschen" in Erregung hielten. Nicht der belangloseste davon war eine gewisse Gegenstrebung gegen die dramatische und überhaupt darstellerische Steigerung, welche dort die Musik erfuhr. Nicht ihre Verbindung mit der Dichtung, auch nicht ihren dramatischen Charakter an sich bekämpfte man, auch nicht die Idee der Gesamtkunst an sich, aber man wollte ihr Formen wahren, in der die Musik herrschte, nicht „diene" (Wagner) und nach ihren eigenen, absoluten Formgesetzen die Werke bestimme, dabei ein Einfließen poetisierender Stimmungen willig aufnehme oder sich auch mit Texten vereine. Dies erwies man in diesen Gegengruppen vornehmlich im Lied und in Chören; die Oper ward da weniger und auch erfolgloser gepflegt. Daneben betonte man freilich — und dies bleibt für den Rückschauenden einer der wertvollsten Gesichtspunkte aus dieser gesamten Reaktion — Geltung und Wert der Musik an sich. Daß mit solchen Kunstgrundsätzen die neuromantische Bewegung nicht erfolgreicher zu bekämpfen war, lag am Mangel ebenbürtiger Schöpferpersönlichkeiten, die wenigstens neben dem einen, dem bestgehaßten Wagner hätten bestehen können; dann aber an innern Schwächen.

Weder die Beschränkungen in der Form noch das Zurückstreben zum klassischen Grundvorbild hätten jedoch an sich ernsthaft Bekämpfungspunkte bedeuten können, vielmehr lag die Hauptschwäche, welche der „neudeutsche" Ansturm herausspürte, darin, daß man von romantischem Grundgefühl aus zur Klassik zurück wollte, also weder den romantischen Charakter recht ausprägte, noch andrerseits die klassischen Vorbilder von ihrem Grundinhalt aus schuf; die klassischen Formen waren einst aus Kampf und Ringen hervorgegangen, als Ausprägung eines bestimmten stilgeschichtlichen Grundwillens, der seine Gestaltgesetze suchte; sie waren dort Notwendigkeit. Ohne deren Erfühlung von innen auf werden sie Willkür, bloße Vorlagen; und es bleibt durchzuspüren, wo die Notwendigkeit fehlt. Sie mußten nicht all ihre Kraft einbüßen, aber die eigentliche Innenkraft ließ nach. Dies ist das Wesen des Gewollten, Nachgeahmten, müder oder in den etwa wirklich vorhandenen Kräften umgebrochenen Epigonentums, das was man im Gegensatz zum Klassizismus als Klassizistik, d. h. gewollte Nachahmung des Vorbilds, bezeichnet[1]).

[1]) Zur Terminologie sei noch Folgendes bemerkt: der Anhang —istisch zu einem Eigenschaftswort bezeichnet stets eine Zuspitzung; klar ist somit





Diese bedingt noch keineswegs immer Minderwertiges, so reich es analoge Bewegungen in aller historischen Wiederkehr stets an den Tag fördern, aber es birgt immer einen gewissen Rest von Unerfülltheit. Und indem die besser Begabten dies selbst spüren, suchen sie diesen Rest durch geschärftere Meisterschaft zu tilgen; oft bewundernswert aber vergeblich, wo es ein Meistern an allen äußern Stilmerkmalen und Umrissen bleibt. Wo die Klassizistik ins Große geht, erhebt sich sogleich die Hauptgefahr der Monumentalität: die Erstarrung, wie im kleinen die sinnlose Kälte. Klassik ist daher immer ein Triumph, Klassizistik stets voller kunstfeindlicher Dämonen, deren es noch viel kleinere gibt; als da sind: das Gutbürgerliche, selbstbetonte Meisterlichkeit, die Form als Zweck statt als Ausdruck, die Härte, die voller Glätten ist; in der Aufnahme Verwechslung von Mattigkeit mit Reife; und dann folgen auch bald die Ausartungen, die Kunstlüge, die feinversteckte, die Gefühlslüge, die übertünchte, u. a. m.

Die Klassizistik war eine Teilerscheinung, aber nicht der Inbegriff der Gegnerschaft zur Neuromantik; zu den Stilverschiedenheiten traten vor allem grundsätzliche Auffassungsgegensätze. Die symphonische Arbeit der Neudeutschen empfand man als sumpfig, nannte sie Verirrung, Dämmer, Schwulst und zügellose Rauschhaftigkeit; zum Teil war sie es auch in den mancherlei geringwertigern, heute mehr in die Vergessenheit sinkenden Versuchen, und daß man von diesen aufs große und ganze schloß, bleibt leicht begreiflich. Die damaligen Konservativen wurden so von selbst in

---

die Scheidung der Hauptwörter „Klassiker“ und „Klassizisten“, hingegen mag es bei manchen Unklarheit bedingen, wenn man in der Musikliteratur statt von der „Klassik“ meist vom „Klassizismus“ spricht und dann wieder von diesem die „Klassizistik“ im Sinne von Nachahmung und Epigonentum sondert. Es scheint auf erstes Besinnen, daß die Ausdrucksgebung nicht sprachlich scharf gewesen ist, wenn sie für die große Epoche um 1800 die nun überall eingebürgerte Bezeichnung „Klassizismus“ prägte. Und dennoch hat es gewissen Sinn; nicht als herrsche hier Epigonentum, beginnende Schwäche oder dergleichen; aber es lag in der Tat in dieser Klassikerperiode ein Nachahmen, nämlich der klassischen Antike, die man zwar nicht aus ihrer Musik, aber aus ihrem Geiste vor Augen hatte. Mit Recht spürte man, daß dieser hier seine stärkste, reinste musikalische Ausprägung gefunden, viel mehr noch als in der Musik der Renaissance. Die Ausdrücke Klassik und Klassizismus werden also allgemein in der Musikgeschichte (und auch im Folgenden) gleichbedeutend gebraucht und letzterer ist von „Klassizistik“ zu scheiden.



die Vorteilsstellung gedrängt, das Klare, Einfache betonen zu müssen und in allem die scharfen Linien; schon das aber brachte wieder in einen gewissen Widerstreit mit der romantischen Empfindungsweise, die Dämmer und kunstvoll Verschwimmendes liebt und die man keineswegs verleugnen wollte. Da traten denn wieder alle Nachteile der Verteidigung in Geltung. Man betonte stets, fortschreiten zu wollen und mußte das Gegenteil auch zur Parole erheben. Auch die inneren neuen Bahnen der Musik, vor allem die große Erfüllung der romantischen Grundmerkmale in der Harmonik hielt man für grelle Äußerlichkeit oder innere Belastung; wo man nachtastete, fehlte wieder das intensive hochromantische Grundgefühl, das solche Einzelheiten innerlich begründet hätte. Vollends die unendliche Melodie erschien wie ein haltloses Verlassen aller Kunstgesetze, die Formweitung überhaupt als Gefahr. Aus einer Romantik, die müde in sich zusammensank, wollten viele überhaupt zurück, nicht hinüber; ein Beweis, daß man sich an einer Krise fühlte.

Unausgeprägte Doppelstellung war aber vor allem auch jenem Ruf nach absoluter Musik beschieden; er erscholl deutlich, und dennoch hoben ihn immer wieder die romantischen Ideen- oder wenigstens Stimmungsverknüpfungen mit andern Künsten auf. Schon die Treue zur Schumann-Mendelssohn-Gruppe gebot dies. Er konnte im Grunde nur bestehen, wo man sich klar wieder zu den klassischen Idealen bekannte. Immerhin, wären die übrigen tiefgeänderten Stilmerkmale der Hochromantik nicht hinzugekommen, es hätte fast geschehen können, daß man später von dieser Seite her Bruckner aufgegriffen und gegen die Neudeutschen mit ihrem Wagnerschen Gesamtkunstwerk ausgespielt hätte. Und in der Tat — es gehört zu den humoristischen Momenten in Bruckners Lebenskampf — an einzelnen Versuchen hat es nicht gefehlt. Daß aber dieser Gedanke in breiteren Kreisen nicht aufkommen konnte, lag nebst der Gewahrnis, wie Bruckner alles hochromantische Rüstzeug meisterte, schon an dem einen Mißverständnis, daß man ihm eben um dessentwillen programmatisch gedachte Musik zuschob; ganz davon zu schweigen, daß sich Bruckner selbst niemals zu solchen Versuchen, vollends nicht, wenn sie gegen Wagner zielten, hergegeben hätte. Wäre aber wirklich in dem einen Gesichtspunkt vom Gegensatz absoluter zu ideeller und darstellerischer Musik das Ausschlaggebende gelegen, so würde Bruckner dieser Gruppe näherstehen als der neudeutschen, sofern er überhaupt irgendwelche Einreihung vertrüge. Ihm galt hernach

der gleiche Gegenpapst, den man erst gegen Wagner erhob: in Brahms hatte man den führenden Meister erkannt, sah vor allem in seinen Liedern und kleinen Klavierformen, der Kammermusik, den Chorwerken und Symphonien die Neuerweckung der Grundzüge von Schumanns und Mendelssohns Kunst, und damit ward Brahms selbst, wie es bei kunstpolitischer Parteiung so geht, samt seinem formal imponierenden Können in eine zu enge Schablone gezwängt. Die eigene Anhängerschaft hat so von zwei Seiten her Brahms in schiefen Stand gebracht. Auch zum Volkslied und zu älteren polyphonen Formen hat er zurückgesucht und sie in sanfte romantische Poesie vertaucht, damit freilich auch durchgreifend verändert. Und all das durchwirkt trotz der sehr ungleichen Werte eine Eigenpersönlichkeit von robuster Kraft. Nur ein Zug von Brahms ist Festklammerung; das genügte aber, daß man sich gleich an ihn gegen alles Kühn-Neue anklammerte.

Bei Vielen mochte zur Stärkung ihres ablehnenden Standpunkts gegenüber der Neuromantik auch der Umstand etwas beigetragen haben, daß diese in der Literatur damals keine gleichzeitige Parallelerscheinung aufwies. Schon um 1830 hatte hier das junge Deutschland mit der Romantik abgebaut, um zur Zeit der Jahrhundertmitte bereits kräftig einem Realismus zuzustreben. Romantische Elemente fehlten nicht ganz darin, aber sie waren mehr zu objektivierten Werten geworden und trugen nicht mehr jenen lebensstarken Glanz, von dem eine Erscheinung in der Zeit ihres schöpferischen Ausbruchs erfüllt ist. Erst um Bruckners Lebensende, in den Neunziger Jahren, sollte sich in der deutschen Literatur — wenn man von Wagners Dichtungen dabei absehen will — wieder eine starke Neuwelle der Romantik bemerkbar machen, freilich nicht ausschließlich sondern zugleich mit verschiedenen andern, teilweise geradezu entgegengesetzten Geistesströmungen; es wird hier noch ausgeprägter als in der Musik, daß man im Romantischen kein Begriffsschema, sondern das Aufflackern einer Geistesart in verschiedenen Künstlergestalten zu erblicken hat, die keineswegs in ihrem gesamten Schaffen davon ergriffen sein müssen. Auch die großen Romantikergestalten der Musik entgingen nicht der Gefahr einer historisierenden Schematik und sind mit den romantischen Merkmalen nicht erschöpft. Daß aber die starke und tiefe Ausprägung, wie sie um 1850 die Romantik in der Musik gefunden, zunächst in der Literatur völlig ausbleibt, erscheint gleichfalls im Wesen der ganzen Erscheinung

begründet; denn da in der Literatur die begrifflichste aller Künste liegt, riß die Verbindung mit der romantischen Empfindung zuerst los, als sich diese weit an das Unbewußte hin zu verlieren begann. So erklärt sich ein gewisser plötzlicher Charakter der Reaktion, die übrigens immer wieder, auch in gelegentlichen Einzelheiten die gesamte romantische Bewegung hindurch eintritt, um freilich stets wieder jene hinabsinkenden Lebensbereiche zu suchen und ins Wechselspiel mit ihnen zu treten. Auch ein Blick auf die romantische Malerei würde keinen genau gleichzeitigen oder überhaupt parallelen Verlauf zu den musikalischen Teilzügen erweisen und damit noch gesteigert zutage treten lassen, wie die gesamte Psyche des Jahrhunderts von unruhig und unregelmäßig ineinanderschlagenden Entwicklungswellen beherrscht ist.

Die Gegner der Neudeutschen in der Musik vertraten einen sehr großen Teil der öffentlichen Meinung, zumal da sie im ersten Wagnerschrecken das konservative Element in sich vereinigten. Wagners politische Verbannung gewinnt fast kunstpsychologische Bedeutung. Mit seinem reißenden Aufstieg entbrannte der Kampf zwischen diesen zwei Strömungen so heftig und lärmend, daß sie sich längere Zeit als die deutlichst scheidbaren Teilwege der romantischen Entwicklung herausheben, für die Mehrzahl der Zeitgenossen fast als die einzig sichtbaren. Von Anbeginn klafft ein weitaus schärferer Gegensatz als er im vorangehenden Jahrhundertviertel zwischen dem mehr akademischen Entwicklungszug und dem mehr opernhaften bestanden hatte. Es ist der plastischeste Augenblick aus der romantischen Musikgeschichte[1]). Aber auch das sind nur

[1]) Die Ausdrücke Hochromantik und Neuromantik werden im allgemeinen ziemlich gleichbedeutend gebraucht; will man sie schärfer scheiden, so beträfe der letztere im engeren Sinne die Gruppe um Liszt und Wagner, der erstere mehr die intensive Stilausprägung, die strenggenommen nicht bei allen Komponisten der Kampfgruppe zutage tritt; hierbei liegt vor allem, da nicht überall auch die musikdramatischen und weiteren ästhetischen Ideen mitspielen, im Klangstil das Hauptgewicht, wie er seine stärkste und deutlichste Ausprägung bei Wagner, Bruckner und Hugo Wolf erfahren hat, um von da unabgrenzbar zu seinen schon teilweise anders gearteten Steigerungen mit dem Jahrhundertende zu leiten. Keinesfalls bedeutet, wie ja aus dem Ausgeführten hervorgeht, Hochromantik schlechtweg das Zeitalter seit 1850. Dies wirft die Frage nach der geschichtlichen Terminologie



zwei hervortretende Entwicklungszüge, ein unbändiger und ein lauer verlaufender, die noch keine annähernde Umspannung der Geschehnisse ausmachen. Schon voneinander sind sie auch gar nicht in allem zu sondern, sosehr sie es voller Fehde selbst erst wollten.

Es sind wieder die gleichen Erscheinungen eines unendlich reich durchwirkten Ineinanders wie vordem, nur bedeutend stärker und schärfer, eine Fülle gar nicht recht abgrenzbarer Strebungen, Gruppen und Einzelgestalten in rasch wechselnder Vereinung und Wiedertrennung; die zwei hauptsächlichen Strömungen sind von vielfachen andern durchkreuzt; zwischen ihnen und um sie eine Fülle von Gestalten, Geschehnissen, Kunstversuchen, welche die feindlich Geschiedenen am liebsten nur um sich und um ihretwillen gruppiert gesehen hätten. Einzelne ihrer Hauptpersönlichkeiten treiben gegen andere Strömungen, manche der Grundideen erfahren bestimmte Abbiegungen, und aus der Gegenstrebung heraus wird vielfach der Weg zur Mitte oder übers Ganze gesucht; es ist eine

---

der romantischen Teilbewegungen überhaupt auf, in der keinerlei Einheitlichkeit herrscht. Der Ausdruck „Frühromantik", die Zeit von Schubert und — abermals im Klangstil — diesen als Inbegriff umfassend, ist unanfechtbar. Vorerscheinungen aus dem 18. Jahrhundert, die im Sturm und Drang sowie dem sog. Empfindsamkeitszeitalter liegen, als frühromantisch zu bezeichnen, wäre deshalb irreführend, weil die romantischen Elemente hier großenteils noch unklar und überhaupt noch nicht beherrschend vorliegen; eher wäre der Name — wenn es schon einer sein muß — des Vorromantischen am Platze. Aber schon hier wie vollends in den Strömungen nach Schubert muß eine Terminologie grundsätzlich versagen, die sich mit Beiwörtern von bloß zeitlicher Schichtung, wie Anfangs-, Mittel- Spät- oder Endromantik oder dergleichen behelfen wollte; sie würde nur ähnliche Verwirrung stiften, wie es mit den gleichen Versuchen bei der musikalischen Renaissance geschah, die zudem gar nie zu einer Einheitlichkeit in der Musikgeschichte kommen konnten. Zeitfolge allein staffelt keine Entwicklung auf, am allerwenigsten bei romantischem Entwicklungscharakter; hier soll für die Zeit nach Schubert lieber gar keine solche umgreifende Bezeichnung wie etwa „mittlere Periode" oder dergleichen versucht werden, statt unklaren oder gar irreführenden Worts ist es viel einfacher, die Teilströmungen daraus zu kennzeichnen, an die eben gedacht wird, oder, meint man das Ganze, zeitliche Umgrenzungen anzugeben; wozu das Schema, lieber die klare Schau. Wenn eine Reihe von Geschichtswerken bis heute für diese Teilentwicklung den Namen der „Spätromantik" beibehält, um sie nur gegen die Voranfänge und vor allem Schuberts Frühromantik abzugrenzen, so fragt man sich, was denn dann die Entwicklung seit 1850 sei. Anhang? Abirrung? Keine Romantik mehr? Überspäte oder nächtliche, oder wiederanfangende, oder wohin mag sich die Verlegenheit noch flüchten?

Zeit starker Versuche überhaupt, deren viele gar nicht geschichtlichen Bestand hatten und deren bindende Einheit im ruhelosen Ausschweifen des romantischen Charakters überhaupt zu erkennen ist. Dies muß auch das Schwanken mancher Einzelgestalten erklären, die wechselnden Stand suchten. Unter den Künstlern wie Ästhetikern und Philosophen, unter Führenden wie Geführten bis in die Menge der Dilettanten und des breiten Volks hinein gab es nebst Fanatikern auch ihrer genug, die nicht in einer Hauptrichtung blieben. Von Fahnenflucht konnte selbst die Chronik beider Hauptparteien mancherlei berichten; sah man doch zuletzt selbst den alternden Bülow abschwenken, noch schärfer umrissen den Abfall Nietzsches, wenn auch nicht nach ganz gleicher Seite hin. Andererseits fanden manche ursprüngliche Gegner Wege zu Wagner, so bis zu gewissem Maße sogar zuletzt Joachim und Brahms. Das geistige Leben dieser Zeit war ebenso erweckt wie zerrissen, und dies verliert sich vollends ins Endlose, wenn man über die deutsche Heimat der Romantik um Bruckners Lebenszeit hinausblickt.

Dem Kreis derer, die an Schumanns und Mendelssohns Überlieferung festhielten, gehörten zunächst viele an, die wie etwa Volkmann oder Bargiel und manche der früher Genannten noch unmittelbar aus ihrer Umgebung hervorgingen. Auch er umschloß viele Gestalten, die sich ihm sonst nicht ohne weiteres eingliedern ließen, viel Spannungen und Möglichkeiten noch in sich bargen, vielleicht auch unter dem reißend zusammenschließenden Stromtreiben in ihrer Entwicklung gehemmt wurden; so, um nur bei bekannteren Namen zu bleiben, Heller und Reinecke, Reinthaler, Joachim, Hiller, Henselt, Kiel, Becker, Dietrich, Heinrich Hofmann, Herzogenberg, Bagge, Grimm, Kirchner, Bruch und Gernsheim, zum großen Teil vergessene Größen, die zu ihrer Zeit aber voll autoritären Ansehens, großenteils auch in führenden Lehrstellungen eine Macht über die heranwachsende Generation fest in Händen hielten. Auch sie blieben, selbst ohne daß man Abschwenkungen auch von dieser Seite im Auge hat, nicht alle ohne Einfluß seitens Wagners, schon nach dem Gesetz von der Abwehr durch Aufnahme gegnerischer Eigenarten und Mittel. Bezeichnenderweise gehörten diesem Gegenkreise, der Wagner bannen wollte, auch die Theoretiker (namentlich der Berliner Akademie) an, wie Dehn und Commer, Grell und Bellermann. Wie die klassiche Kammermusik betonten sie auch die kontrapunk-

tische Richtung und den Kirchenstil, den sie freilich im eigenen Schaffen fast durchwegs verwässert, auf weichliche harmonische Grundlage übertrugen, zum Teil auch mit mattem, uneingestandenem romantischem Anhauch durchsetzten.

Mehr abseits stehende, halb zu ihnen neigende Gestalten sondern sich ab, wie etwa, um auch hier überall nur rasch die Horizonte um Bruckner zu überstreichen, in Liedern und kleinen Formen Jensen oder nach ganz andrer Richtung Rheinberger, oder Franz Wüllner und auch manche der vorhin Genannten in einem Teil ihres Entwicklungsweges. Vor allem auch als großer Einsamer der Meister des Liedes Robert Franz, der mit seinen Anfängen auch noch in die erste Jahrhunderthälfte zurückreicht, mehr als alle bisherigen zum Geiste Bachs zurücktauchend. Schon damit sind die Gebiete außerhalb der zwei Hauptströmungen berührt. Die gleichzeitige Oper neben dem Neuromantikerkreis verblaßt; Namen wie Dorn und Kretschmer kennt fast nur noch örtliche Tradition, Neßlers rührselige Bühenmusik erwarb ihre Volkstümlichkeit, später fand Offenbach seine großen Erfolge und abseits in Wegen der großen Oper Goldmark. Unbeachtet trotz mancher Hinneigung zu Wagners Stil, ward der innige Hermann Goetz frühzeitig aus dem Leben gerissen. Rings um Bruckner schoß zu Wien die Operette (Millöcker, Suppé, Joh. Strauß) ins Kraut. In Bruckners späterer Lebenszeit und über sie hinausstreichend setzen neue deutsche Sonderversuche in der Oper wie die von Kistler, Urspruch und Thuille an. Aus der französischen Oper drangen Namen wie Maillart, Gounod, Thomas, Delibes, Massenet, Joncières, Chabrier in seine Umkreise, sie alle mit ihren Werken voll stimmungshafter Einspielungen der Romantik und doch zugleich mit vielen Zügen ihr fremd, wenigstens ohne sie in ihrem Grundcharakter auszuprägen. Hochragend, selbständig und doch auch voll romantischer Züge hebt sich Bizet heraus. Daneben entfaltet sich in Frankreich zu Bruckners Zeit auch noch das breit umfassende Wirken des Belgiers César Franck und zum Teil von Saint-Saëns. Viele der Genannten, Deutsche und Franzosen, lernte er persönlich kennen. Fast der ganze Aufstieg Verdis und mit ihm die deutlichere Erschließung italienischen Wesens an die Romantik, gleichfalls als keine volle Durchdringung zu betrachten, umrauscht Bruckners Lebenszeit. In ihr Ende fallen noch die Anfänge, die sich mit dem unklaren Namen des „Verismo“ bezeichneten und in ihr realistisches Opernszenarium

auch einzelne grell romantische Züge aufnahmen; Bruckner erlebte noch die ersten Erfolge von Mascagni, Leoncavallo, sogar von Puccini.

Ein Hauptereignis deutscher Romantik, das Bruckner berührte, den alternden noch mächtig fesselte, wurde das neue Liedschaffen seines eigenen großen Jüngers Hugo Wolf. Der Zeit nach umfaßte er selbst noch die Anfänge[1]) von Richard Strauß (bis zum „Zarathustra"). Den Aufstieg Gustav Mahlers, der seinem engeren Kreis angehörte, konnte er noch bis dicht vor die Berufung zur Leitung der Wiener Hofoper verfolgen; der Öffentlichkeit als Komponist noch wenig bekannt, hatte Mahler bis zu Bruckners Tod seine III. Symphonie vollendet.

Nahe standen Bruckner dem Alter nach, auch heimatlich dem Österreicher verbunden, die zwei großen Hauptgestalten der neuerwachten tschechischen Musikbewegung, Smetana und hochgewaltig, in manchem Bruckner vergleichbar und von ihm sehr bewundert, Anton Dvořak. Wie hier in slavischem Nationalcharakter konnte er, wenn er nach allen Seiten hin seine unendlich regungsvolle Gegenwart übersah, längst auch das reiche Schauspiel verfolgen, wie rings um die deutsche Musikkultur volksmäßige Ausprägungen des Musikcharakters andrer Länder und Völker erstanden waren. Wie der Geist der Romantik so fegte auch die geschichtliche Verbreitung über Weiten hin, um Naturcharakter und Volkston mit jener Innigkeit einzusaugen, die stets in ihrer Sehnsucht lag. Von der deutschen Romantik erst gesucht und ausgelöst, entstanden da allenthalben starke, junge und urtümliche Eigenregungen, die zum Teil später bis zur Auflehnung gegen das deutsche Vorbild erstarken sollten. So erstand in den nordischen Ländern, voller Zauber für den deutschen Romantikergeist der Mythen und Dämmer, der ganze reizvolle Bogen einer Musikentwicklung, die nationale Volkstontiefe und Landschaftsstimmung gleicherweise spiegelte; sie konnte schon an Schumanns Jünger, den Dänen Gade anknüpfen, und strich dann über Heise, Hartmann und Kjerulf bis zu Svendsen, Nordraak und Grieg, mit der Zeit im Klangkolorit auch vieles von Wagner aufnehmend und zu eigenen Farben umbrechend. Früh und plötzlich hatten sich slavische Nationalmerkmale in Chopin mit allen Reizen des eigentümlichen polnischen

[1]) Den „Till Eulenspiegel" hörte Bruckner noch im allerletzten Konzert, das er in seinem Todesjahre besuchte.

Stimmungscharakters geäußert; ihm folgte in der neuromantischen Zeit auch lebhafter und bewußter gesteigertes äußeres Kolorit. Vor allem erhob sich langsam und stark eine Reihe russischer Meister wie Glinka, Rubinstein, Borodin, Balakirew und Tschaikowsky, dann über den hochgenialen Mussorgski zu Cui, Rimsky-Korssakow und ganzen Sonderschulen herrlich reicher, neuartiger Musikkultur sich ausbreitend, und noch zu einer großen Zahl hochbedeutender, bis heute in Mitteleuropa viel zu wenig erkannter Namen führend. Hier sah freilich Bruckner die Hochblüte nicht mehr. Auch ungarische und sonstige Nationalbewegungen regten sich rasch.

Von überallher die Vorgänge verfolgend kommt man — ob in deutscher oder fremder Musik — auch allseitig wieder an Gebiete hinaus, wo das romantische Wesen verfließt, bis dahin, wo es sich nur als kaum greifbarer Einschlag bemerkbar macht. Überall erzeugt es auch Gegenstrebung, und das nicht etwa bloß da, wo sich Strömungen oder Einzelgestalten überhaupt von ihm freigehalten hatten. Aufwühlend trägt es Gegenkräfte in sich selbst. Bald schwillt der romantische Grundklang zu verzehrender Hitze, bald scheinen ihm die Geister entweichen zu wollen. Wollte man nur die Namen aufzählen, die in Bruckners geschichtlichem Umkreis auftauchen, die immer neuen Gestalten und eigenen Teilstrebungen, die neuen Länder und Menschen seiner Kunst, die Fülle wäre nie zu erschöpfen; je näher man zusieht, umso bunter das Treiben, von ferne überschaut eine zerrissene Weltstimmung, wie sie nur je größte Ereignisse umzitterte. Es war ein Augenblick, in dem ein Elementargeschehen fast unbemerkt bleiben konnte, das weit jenseits aller stürmischen Bewegtheit als ein Beben durch die Zeit ging und tief aus der Stille bis in die letzte Weitenlichtung ihre Atmosphäre durchsetzte.

In Teilzüge auch dieser romantischen Entwicklung zweiter Jahrhunderthälfte fügt sich Bruckner nicht. Das war sein Schade und ist seine Größe. Aber auch als Einzelgestalt ist er nicht in die ereignisreich bewegte Oberfläche, irgendwie zwischen die Teilströmungen, einzuordnen, sondern nur der Gesamtheit der romantischen Erscheinungswelt auch in historischer Hinsicht gegenüberzustellen. Unter dem durchwogten Oberflächenspiel hält er die Grundruhe. Für jeden andern wäre die Fülle dieser Ereignisse von Belang gewesen, Bruckner streifte ein großer Teil davon gar nicht, andere

nahm er wahr, ohne sich viel darum zu bekümmern; ja, wenn man sich alle diese Namen vergegenwärtigt, staunt man, wie abseits sie großenteils Bruckner liegen, staunt, daß er wirklich all das mitangesehen und der Gegenwart noch so nahe kam. Was ihn aber dabei berührte, senkte sich nur soweit in ihn, als es seiner eigenen Erfüllung gemäß war und diente; da freilich konnte er sich den Eindrücken öffnen, wie wohl kein Lernender seiner Zeit mehr. Im ganzen aber sieht er, auch wohl als der einzige seiner Zeit, die Vielfältigkeit all ihrer Ereignisse als Einheit und steht als volle, starke Eigennatur unbeweglich ihr gegenüber. Vollends zum Geist und Wesen der Neuromantik steht er in Sonderbeziehung, die es durchaus verstehen läßt, wenn ihn die Zeit selbst bei all ihrer eigengeschichtlichen Beobachtungsgabe nur falsch einreihen oder für einen Verirrten halten konnte. Die Gestalten ringsum belichten weniger den Zusammenhang als die Absonderung Bruckners.

Die äußere Berührung mit der Hochromantik vollzog sich bei Bruckner in einer Weise, die ganz seiner seelischen Entwicklung entspricht. Noch lange über 1850 hielt ihn sein seltsam sorglicher Lebensweg von der Neubewegung abgeschlossen. Ja selbst den vorherigen Ereignissen blieb er noch ziemlich fern. Erst 1856 kam er aus der ländlichen Einsamkeit in die Provinzhauptstadt Linz; auch sie war eng. Bruckner war dort Domorganist, und soweit er auf die Kreise der weltlichen Musik ausschauen konnte, geschah das langsam, und es hielt ihn wie in einer Abwehr mit doppelter Gewalt an der abgewandten kirchlichen Musik. Immerhin hörte er nunmehr symphonische Aufführungen der Klassiker und auch der romantischen Komponisten der Schumann-Mendelssohnzeit[1]), wobei die Konzertpflege zwischen den Werken bleibender Bedeutung und allerhand Tagesgrößen nicht so gründlich schied. Auch als Chorleiter kam Bruckner mit weltlicher Musik in Berührung. Gleichwohl ging seine Kenntnis, auch die der Klassiker, nicht in die Vielheit. Das Ausschwellen des gereiften Kirchenmusikers an neues Kunstempfinden bereitete sich in ganz eigentümlicher Weise und mit solcher Macht vor, daß es einer Entwicklung in voller Stille bedurfte, ehe er sich wirklich an engere Berührung jener neuen Kunst hinauswenden konnte.

[1]) In Schumanns Lyrik wurde Bruckner auch erst in dieser Linzer Zeit, gelegentlich der ersten Besuche Wiens, durch seinen Freund Rudolf Weinwurm eingeführt.



Und auch als Bruckner immer stärker von den neuen geheimen Erregungen seiner Zeit durchzittert wurde, war es mehr ein Bangen, das ihn schon innerlich von ihr zurückhielt. Trafen ihn von außen mehr und mehr Eindrücke von der Art, wie sich zuletzt die Romantik zum Klang gestaltet hatte, so mußten auch sie nur Streifungen bleiben, solange er nicht von innen her einer innigeren Berührung mit ihnen entgegengereift war. Nicht die Art der Romantik, auch nicht die Größe ihrer geschichtlichen Ereignisse, sondern die Größe, in der sie sich bei ihm vorbereitete, hielt ihn solange zurück. Es war im Jahre 1863, als er in Linz den „Tannhäuser" hören konnte, eine Fügung, die er selbst stets als eines seiner allermächtigsten Lebensereignisse bezeichnete. Mag sein, daß ihm dabei der religiös-legendäre Stoff den Zugang und Übergang erleichterte. Dies fiel somit in eine Zeit, da Wagner bereits längst über diese Schaffensperiode hinaus war, neue Ziele in den Hauptschriften verkündet, das „Rheingold", „Die Walküre", den größeren Teil des „Siegfried", ferner den „Tristan" vollendet hatte und schon an der Vertonung der „Meistersinger" hielt, und da die neuromantische Bewegung bereits über ihr kampfreiches Anfangsjahrzehnt hinaus war.

Damals war Bruckners maßloses Staunen über die Tannhäuserpartitur zugleich die Ergriffenheit, in lebendiger Erfüllung eine Kunst erstanden zu sehen, die bei ihm nur der Auslösung bedurfte. Bei Bruckner kam alles auf den Augenblick innerer Vollendung an, und er berührte sich mit Wagner, überhaupt mit der weltlichen Musik von einem ganz andern Entwicklungswege her; darum traf ihn dies Ereignis auch noch in der Abgeschiedenheit seiner engeren Tätigkeitskreise. Man hat sich auch nicht vorzustellen, daß er von da an einfach in die Wege Wagners oder überhaupt der Neuromantik hinausstieß, um in ihnen aufzugehen. Das schien so und es war doch ganz anders; zunächst war der Eindruck des Tannhäuser nur der erste Berührungspunkt zweier Entwicklungssphären in Bruckner selbst. Von da schwankte er auch noch zurück, während es ihn vorwärtsriß, und vor allem war es von diesem Berührungspunkt aus für ihn gegeben, daß er nunmehr auch in der weltlichen Musik die Wege zurückverfolgte und ihre bisherige Entwicklung erst gründlich zu vervollständigen begann; übrigens auch erst langsam. Zudem ist es mehr als oberflächlich, auch nur von seinen äußeren Darstellungsmitteln zu sagen, er wäre fortan im Wagnerstil aufgegangen. Bis dahin aber stimmt auch Bruckners musikalischer

Entwicklungsweg durchaus mit seinem innern Weg zusammen: die Atmosphäre, aus der er erwuchs, war die alte katholische Kirchenmusik, sie war der Mittelpunkt geblieben, von dem aus sich seine Welt gegen die übrige Musik hin ergänzte, um den sich die Studien andrer Werke gruppierten. Aber auch alle diese äußeren Lebensfügungen, die ihn solange von der Welt fernhielten, würden, so sehr auch erste Musikerlebnisse bestimmen können, von geringerem Belang bleiben als die sich selbst bestimmende Natur, das stets lebendige innere Grundwirken in einem Charakter, das auch zufällige andere Ersteindrücke von sich aus durchdrungen und in seine Wege abgebogen hätte. Es gibt unter großen und kleinen Meistern genug krasse Beispiele dafür, wie musikalische Jugendeindrücke, auch kirchenmusikalische Erziehung, rundweg abgestoßen wurden, wenn die Natur anderswohin gerichtet war, insbesondere andern Ausgangspunktes bedurfte.

Wie Bruckner von besonderer Seite an die Romantik gelangt war und sie nunmehr ganz neuartig durchdringen sollte, so machte das auch die Gewalt der Brucknerschen Romantik aus, daß er ganz selbständig aus sich und von anderm Untergrund her als sie selbst ihre Schwingungen verspürt hatte, die in der Zeit erspannt lagen und wie jede Grundspannung da auch nicht nach allen ihren innern Richtungen wirklich erfüllt war. Bruckner durchdrang auch die Klassiker auf seine besondere Art, wie alles, und von besondrer Seite; noch so bewunderungsvolles Studium ihrer Werke warf ihn nicht aus der naturgegebenen innern Richtung seines eigenen Seelentums; es war eine Auseinandersetzung mit ihnen von bereits gewonnenem Boden aus, als er von jenem entscheidenden Berührungspunkt mit der weltlichen Musik zu ihnen neu und durchdringender zurückschürfte. Und wie sich dies in seiner Erfassungsweise nun geltend machte, wie er insbesondere auch bei den klassischen Vorbildern das Leben selbst spürte, das die äußeren Stilerscheinungen mit einmaliger Wunderkraft ausgeworfen hatte, das wird zur Genüge aus Bruckners gleichnisloser Formkunst zu ersehen sein.

Als sich von da an Bruckner allmählich zu seinem großen symphonischen Schaffen sammelte, ja auch die größeren Kirchenwerke erst folgen ließ, riß es ihn später auch aus der äußern Abgelegenheit von Provinzstadt und Kirchendienst heraus. 1868, also fünf Jahre später, war er nach Wien übersiedelt, um da in musikalischer Lehrtätigkeit noch fast drei Jahrzehnte zu verbringen, und da umgab

ihn das vollerwachte Leben des neuen romantischen Kunstgeistes, freilich auch sein Gegengeist in allen Spielarten. Selbst die unmittelbaren Eindrücke wären überreich gewesen, Bruckner hielt auch weiter vieles von sich ab und fand den Reichtum in Wenigem. Nebst Wagners Vollendung, die er auf Schritt und Tritt verfolgte, zog ein ganzes, ja das Hauptstück hochromantischer Entwicklung an ihm vorbei, viele der bedeutungsvollsten Gestalten berührten sich mit ihm. Einmal an hochromantische Sphären hinausgebrochen, horchte er auch nach mancherlei Seiten, aber wie er von neuem Ursprung an die Romantik hinausgedrungen war, so blieben all die Eindrücke auf Anregungen für gewisse technische Ausdrucksweisen beschränkt. Den innern Ausdruck, insbesondere den selbsterschauten und selbst erkämpften des neuen Stiles, trug er zu stark und eigentümlich in sich, um auch da Einflüsse zu ertragen, die seine Persönlichkeit gebeugt oder gebrochen hätten. Äußeres, das der ewig Lernende willig annahm, ward bei ihm sofort umgeschmolzen, ganz anderer seelischer Durchdringung zum Ausdruck[1]).

Es mußte so kommen, daß seine urschöpferische Natur von sich aus die Ausdrucksmittel und Klangsymbolik der Hochromantik in ihrer ganzen prangenden Ursprungsmacht ans Licht hob, sich in sie hineinfand, soweit er sie aufgreifen und auswählen mochte, und sie unerschöpflich und unabhängig bereicherte. Es mußte aber auch so kommen, daß seine äußere Umwelt sich von der Außenseite mit ihm berührte; sie nahm zunächst die technischen Erscheinungen, die damals übermodernen Klangeindrücke wahr. Für das eigentliche Urneue blind, vom Ereignis der seltsamen Gestalt überdies verblüfft, haschte sie vor allem nach Gemeinsamkeiten und nahm insbesondere Zusammenhänge mit Wagner wahr, statt gerade die durch die Gemeinsamkeiten am klarsten durchleuchtenden Grundverschiedenheiten zu erkennen; auch sonst noch liegen überall die Gegensätze offen, zu Wagner wie zur übrigen Romantik. Bruckner hängt mit Meistern, die er vielleicht gar nicht kannte, ebenso enge zusammen, mit gewesenen Jahrhunderten (vielleicht auch mit kom-

[1]) Wie stark Bruckner in sich selbst ruhte, auch wo er von Vorbildern beeinflußt scheint, wie er auch andere als gerade hochromantische Stilmerkmale eigenschöpferisch aus sich selbst gewann und neu ausbaute, das zeigt sich z. B. auch darin, daß er Beethovens letzte Quartette erst kennen lernte, als die ihm nach der Vollendung seines Streichquintetts von Göllerich geschenkt wurden.



menden) in mancher Hinsicht enger als mit seiner Zeit, deren äußere Gewandung seine Musik trägt. Durch eigene Ereignisfülle verwirrt, nahm die Umwelt eine äußerlich überflimmerte Unruhe seines Kunstwerks und nicht die tiefe, große Urgrundsruhe wahr, die durch sie aufdringt und sich hier, aus der Eigenart dieser ganzen Kunstseele, im unendlich ausflackernden Reichtum an die Welt hinaus entfalten mußte. Bruckner bezwang sich die Romantik, bezwang sich ihre Technik und — schuf ihr erst ihre absolute Musikform, bezwang ihren Geist dem seinen. Weil man das nicht verstand, hat man Bruckner auch als Romantiker mißdeutet und legte seinen Symphonien sogar, wie schon erwähnt, programmatische und musikdramatische Ideen unter. Andrerseits zeigt sich ein merkwürdiges Verspüren vom tiefen Gegensatz Bruckners zur übrigen Romantik in der schon viel aufgefallenen Erscheinung, daß seine Musik von Leuten, die sonst romantischem Wesen unzugänglich waren, sehr geliebt ward, schon zu seinen Lebzeiten, ja daß ihn einzelne sogar als Erlöser von der Romantik feierten. Er war der einzige seines Zeitalters, der Wagners Ausdrucksmittel — ohne zudem auf sie beschränkt zu bleiben! — so zu bewältigen vermochte, daß er im Ausdruck selbst, in der Seele seiner Musik, ganz unabhängig von ihm bleiben konnte; dies in einer Zeit, da im Schaffen alles, was sich nicht feindselig von Wagner schied, ganz an Nachahmungsversuche verfallen war und sich in ihn verlor. Sogar die Organisatoren der neuromantischen Bewegung, Liszt und Bülow, versagten (im Gegensatz zu Wagner selbst) an Bruckner.

Wagner kam — sozial wie psychologisch — vom Theater, Bruckner vom Stift. Sie berühren einander, aber der Grundverwandtschaft nach steht Bruckner jahrhunderteferner Kunst viel näher als seinem musikalischen Meister. Für den sturzhaften, stets über Gegensätze gespannten Geist der Romantik ist es jedoch charakteristisch, daß sie aus ihrem überaus stark an Bewußtheit hinausdrängenden Schaffensgrundzug gleich zum Gegenpol, der völlig absoluten Musik Bruckners, ausschlug. Der Geist, der sich hier vollendete, mußte dem Sichtbarsten, Wagner, gleich den Unsichtbarsten gegenüberstellen. Überall an das Bewußtsein ausholend, nach Wagner sogar in gedanklich übersättigte Richtungen ausartend, bedurfte die Romantik eines gesteigerten unbewußten Urschaffens, und darunter litten wohl sämtliche Künstler ihrer Zeit mit Bruckners einziger Ausnahme. Bruckners Erscheinung stellt — ohne daß dies seine Bedeutung erschöpfte —

das Irreale des romantischen Geistes in dessen Geschichte dar; daher auch die Fülle der Unwahrscheinlichkeiten, wo seine Gestalt sichtbar wird.

Einer solchen Elementarerscheinung gegenüber muß man überall von den Ursprungsvorgängen ausgehen. In großen Zügen waren sie schon voranzustellen (s. S. 9): Bruckner und seine Zeit kamen einander von verschiedenem Grundstand entgegen und durchdrangen einander in der romantischen Sphäre von gebrochenem Licht und Dämmerung. Wenn wie erwähnt die Romantik in Loslösung vom Klassizismus und seiner sinnlich scharfen Welterfassung in ihre Unterschichten hinabdrang, so war es ihr geschichtlicher Weg, der auch ihr Wesen bestimmte, ihre Sehweise blieb: Blick und innere Richtung gehen stets von der hellen Oberschicht aus. Und wenn Bruckner den umgekehrten Weg vom Tiefdunkel der Mystik her kam, so ist auch damit seine dauernde Unterscheidung, zugleich das Wesen seiner Kunst, nicht bloß der verschiedene Weg gegeben; denn er durchwirkt von dieser Seite her die romantischen Zwielichtbereiche, seine innere Richtung ist das überall Verspürbare, das B l e i b e n d e, nicht das Einmalige einer Wegkreuzung, die von seinem Berührungspunkt mit der Romantik an etwa belanglos, abgetan bliebe. Da Kunstcharaktere Strebungen sind, durchdringt Bruckner die romantische Sphäre aus seiner eigenen Erlebnisweise bis in die kleinsten Merkmale hinein. Sie durchströmt s t ä n d i g seine Kunst. Er geht in seinem Schaffen wie in seiner ganzen Lebensgestaltung nicht von der Seite des Bewußten aus wie seine Zeit, welcher der Intellekt förmlich das Eingangstor alles Erlebens geworden war. Damit sind nur die einfachsten und allgemeinsten Grundvorgänge im Gegensatz Bruckners zur Romantik herausgehoben, aber alles andere geht aus diesem Unterschiede hervor.

So konnte Bruckner, ohne seinen Urstand in tiefster Seelenmystik zu verlieren, verzückt gegen die Romantik ausgreifen, aus seinem Urdunkel erschien sie ihm noch unendlich lichtreicher, wie sie den Klassikern als Trübung, Dämmerung erscheinen mußte. Die heiße Art, wie er die hochromantische Klangwelt einsog, ihre Intensität noch übersteigerte, kann man gar nicht anders als ekstatisch nennen. So durchdrang er alle Lebenssphären, wenn er sich, selbst immer leuchtender im Wege gegen das Licht, bis an die prangende Weltenfreude hinauskehrte. Man irrt, wenn man sich den

deutschen Mystiker müde aus Entsagung und abgezehrt denkt; urwüchsig, von stämmiger Wucht, in blühendster Erlebnisfülle dringt er an seine tausendfältige Verzückung hinaus; Bruckner war von einer Leidenschaft, die selbst die Hochromantik noch in Bestürzung versetzen konnte. Aber er gab sich ihr nur in seiner innern, der künstlerischen und religiösen Schau hin, im Leben hielt er sich mönchisch fern.

Der Romantik andrerseits lag gerade aus ihrer ganzen innern Entwicklungsrichtung heraus schon von jeher ein Hinsuchen gegen die mittelalterliche Mystik hin, noch lange ehe nun Bruckner den Gegenstoß an die romantischen Weltkreise hinaus vollführte. Sie suchten überdies das Alte an sich in allen Zeitwandlungen. Daß sie insbesondere mit der Mystik von Anfang an verwandte Züge fühlten, verraten wie fast alle ihre Kunstwerke auch vielfach ihre Schriften, so namentlich die von Görres, die Lehre von Schleiermacher, Fichte und in dichterischer Einkleidung vor allem die Werke von Novalis und noch mancherlei andere. Aber auch in ihren philosophischen Wegen gehen die Romantiker dabei, genau der künstlerischen Seelenrichtung entsprechend, der Mystik entgegen, indem sie sich von der Begriffswelt wieder zu lösen, sie zu überwinden suchen, während die Schau der mittelalterlichen Mystiker eine Urgelöstheit war. In Bruckner war das Seelentum, nach dem sich die Romantik immer sehnte und das ihr daher — unsichtbar bleiben mußte; denn das Sehnen war ihr Grundzustand, der sich stets ein fernes Ziel, nie eine gegenwärtige Wirklichkeit erhalten mußte. Zudem aber mußte das Zwielicht, in welches ein Mystiker hinausdrang, schon aus dem Ursprung seines Schauens auch den Romantikern selbst gedunkelter erscheinen als das eigene, seine Geheimnishaftigkeit auch magischer. Trotz ihrer Liebe für all diese Züge war Bruckner der Romantik unheimlich, sie bannten bei ihm aus zu ferner Größe. Auch ist die Wirkung einer Kunst, die mystischem Erleben entströmt, stets die einer drückenden Fülle, wie die der reinen Helle von befreiender Schärfe: man empfand vielfach als Belastung, was in Bruckners Kunst aus dem Tiefendruck stammt[1]). Von seiner Dämonie wirkte auch stets

[1]) Eine Quelle des Mißverständnisses liegt auch darin, daß man heute die Mystik immer von der Romantik aus verstehen will, schon das Wort meist im romantischen Sinne gebraucht. Da erscheint es leicht als dumpfe, verworrene Abwendung von der Wirklichkeit, als unreligiöse Selbstverirrung. Damit aber trifft man den alten Geist nicht. Die romantische Sehnsucht saugt



etwas in die Furchtbarkeit seiner Klänge hinauf, die sonderbar, unvollkommen oder übersteigert den anmuten, der sich nur die äußeren Erscheinungen zum Bilde webt[1]).

Hier im Schimmer der romantischen Lebenssphäre ereignete sich mit Bruckner die taumelnde Vereinigung von mittelalterlich-übersinnlichem und romantischem Weltsehnen.

### *Die Auffangung im Geschichtsbilde*

Bruckners Stellung im Weltgeschehen war somit nicht von der Art, daß er als ein Einzelereignis in der fortlaufenden Kette von andern hätte betrachtet werden dürfen. Wendet man nur einigermaßen die unabhängige Betrachtungsweise an, die schon aus der Natur seines Schaffens überall bedingt ist, so treten ganz andere historische Zusammenhänge zutage als die nächstliegenden, die gar nicht mehr durchwegs wesentlich, zum Teil geradezu nebensächlich bleiben. Auf die verbohrte man sich aber, was Bruckners Zeitgenossen noch weniger zum Vorwurf gereichen würde. Ihr Ausblick versagte schon, weil nur vereinzelt etwas von großer, ferner Grunderschütterung verspürt wurde und auch da Auswellungen allein wahrgenommen blieben, die man irgendwie in die sonst gesehenen Gegenwartsvorgänge hineindeutete. Man muß Bruckner zunächst aus der Geschichte herausheben, ehe man daran denken kann, ihn wieder in sie hineinzustellen. Und das geht dann freilich nicht mit den lieben „Anknüpfungen“ und all dem ineinandergreifenden Kettenwerk von Nachbarschaft, Anregungen, Weiterleitungen und derlei mechanischem

---

sich an die Dinge und Erlebnisse an, um in ihr Inneres zu dringen, der Mystiker erlebt unmittelbar die zentralen Innenkräfte; sie waren ihm das Gottschöpferische.

[1]) Man sagt oft, Bruckner sei eine prunkende Künstlernatur gewesen. Das trifft zu, wenn man nicht übersieht, wie er gerade auch Schatten und sehr düstere Abdämpfungen durch all sein Farbenprangen breitet, ferner unter der Voraussetzung, daß man unter dem Prunken nicht ein inhaltlich unbegründetes Übermaß verstehe, womit bereits eine Frage des formalen Gleichgewichts im weitesten Sinne berührt wäre. Das ist das Große an Bruckners Farbenreichtum, daß dieser bis in jede einzelne Abtönung organisch, d. h. aus seiner ganzen Weltblickweise begründet ist, für sie unentbehrlichen Ausdruck und nicht etwa bloß „Gewandung“ darstellt; er dient dem Charakter und nicht dem Augenblick.

Wissenschaftsgerümpel. Das Geradlinige ist oft so bequem, aber die Geschichte ist nicht immer so gefällig, geradlinig zu verlaufen. Bruckner ging von dem Geiste aus, den er in sich trug, und der Weltgeist erscheint oft sehr irrational, das Weltgeschehen zuweilen gar unwissenschaftlich.

Hier beginnt aber, von der augenblicklichen Zeitbespiegelung aus fortlaufend, auch der Grundirrtum der Geschichtsdarstellung bis auf den heutigen Tag, so verschiedenartig sie sonst, ob feindlich oder freundlich, um Bruckner herumschwanken mochte, und man tut gut, sie genau von ihren zeitbedingten Ursprüngen aus zu übersehen, da sie nicht nachträglich durch einige Korrekturen und Umbiegungen, die beliebten „Konzessionen", aus der Welt zu schaffen ist. Zwar kann man vieles von Bruckners Kunst in gewisse Sonderzusammenhänge stellen, Ausdrucksmittel wie unbestreitbar einzelne Innenmerkmale seines Geistes, und kann sie in Einzelentwicklungen und Vorerscheinungen hineinverknüpfen. Aber das alles erschöpft nicht die Erscheinung Bruckner, sondern umspielt sie und umgeht den Untergrund, betrifft nur Berührungen in der Außensphäre. Wobei nun aber noch hinzukommt, daß solche Zusammenhänge in dem Einfließen zu Bruckner erst noch entscheidende Abbiegungen erfahren; sie sind wie einzelne Fäden, die niemals von der Durchwirkung des Gesamtgewebes das geringste verraten. Auch sind zum großen Teil äußerlich aufgegriffene Ähnlichkeiten, wie etwa mit Wagners Klangstil u. dgl. bei ihm nicht Abhängigkeiten sondern selbsterschauter Zeitausdruck, wie auch die neuere Brucknerforschung immer handgreiflicher sogar aus zeitlichem Vorgreifen Bruckners beweist. Manche klangliche und lineare Ausdrucksbewegungen der Hochromantik hatte er gefunden, bevor sie durch andere berühmtere Verwendung fanden (bei diesen natürlich gleichfalls aus unabhängiger Intuition), manche völlig nichtsahnend und unabhängig neben ihnen — wie es in der Geschichte aller Zeitstile der Fall ist. Gewiß ist es insbesondere der hochromantische Stil in Harmonik und instrumentalen Farben, der Bruckner einerseits enge mit Wagner und hernach vor allem mit Hugo Wolf zusammenschließt, und soweit man zeitgeschichtliche Zusammenhänge herauszuheben hat, ruhen sie vornehmlich darin: aber das bedeutet noch lange keine volle Gleichartigkeit, selbst nicht in diesen Ausdrucksmitteln, geschweige denn innerliche Gleichartigkeit der Geister, Abhängigkeit der künstlerischen Richtung und Gesinnung.

Beginnt einmal die Geschichtsschreibung die von der Tagesmeinung zubereitete Auffassung in die Geschichtsbücher einzuarbeiten, so ist stets ein doppelt gerichteter Kampf von Grundgewinnung und Umsturz zu beobachten; teils gibt sie sich, auf einen Wust eingesammelter Daten, ihrer „Tatsächlichkeiten“ und äußerer Erscheinungen gestützt, bereits als schwergewichtige Festlegung, andernteils wird sie durch tastende Deutungen und Eindeutungen sogleich ins Wanken gebracht. Diese halten erst dabei, die Bogen auszulegen, die Sinn und Gestalt vom Wesen der letzten Jahrzehnte tragen sollen. Daß solche Versuche und immer wieder Neuversuche für die Romantik der spätern Jahrhunderthälfte in stets wachsender Zahl ans Licht kommen und eine gewisse Beunruhigung über die ersten doktrinären Darstellungen erkennen lassen, liegt an dem Überreichtum ihrer Probleme und vor allem schon daran, daß das geschichtliche Ziel, das Ende der Romantik noch gar nicht festzulegen ist. So sieht man bei ihnen, wie es auch natürlich ist, für eine ganze Reihe von Vorgängen der Spätromantik verschiedene Erklärungen und Zusammenhänge, sieht auch ihre Bedeutung noch verschieden veranschlagt, seitdem man sich kaum darüber einig ist, daß wenigstens der große Sturm um Wagner bedingungsloser Waffenstreckung weichen mußte. Was nach ihm kommt und vieles, was noch gleichzeitig verläuft, schwankt im Bilde. Wer sich aber die Mühe nimmt, etwa aus der Literatur seit Bruckners Tod die Fülle all der gelehrten oder populären, der registrierenden und der deutenden, der beobachtenden, berichtenden oder gedanklichen Darstellungen näher anzusehen, der kann unschwer erkennen, daß nirgends die Abweichungen ein ähnliches Maß erreichen als um Bruckner.

Es ist in Wahrheit der dunkelste Punkt, und die Geschichte hält noch kaum dabei, wenigstens hiervon auch den Sinn zu ahnen. Man findet, wenn man Kompendien, Geschichtswerke, Nachschlage- und Erläuterungsbücher durchsieht, von gänzlicher Übergehung an allerhand Tastversuche und noch mehr autoritäre „Feststellungen“, die über kaum gestreifte Erwähnung bis zur Einstellung in die kuriosesten Zusammenhänge streichen, von Verschiedenheit der Urteile hier ganz zu schweigen. Sehr vereinzelt schimmert eine Erkenntnis von ungeahnten Täuschungen durch, noch vereinzelter findet sich seine Gestalt in wirklichen Vordergrund gerückt. So Bedeutsames sonst in Einzelwerken über Bruckner schon geschrieben wurde,

in allgemeinere Geschichtsdarstellungen der Musik dringen heute erst Spuren ein, die im ganzen mehr Beunruhigung verraten.

Ein Durcheinander von Meinungen, demgegenüber die Zerrissenheit der schöpferischen Hochromantik ein erhabenes Naturschauspiel ist; das stets zur rechten Zeit auf die Weltbühne tanzende Gegenspiel des denkenden Geistergefackels zur wirkenden Naturgewalt; die Posse — wo immer Bruckner an die Umwelt hinausragt, da hebt sie an, und sie hat heute, da er hundertjährig und die Generation nach ihm am Sterben wäre, nicht aufgehört; dabei ein Szenenbild, das selbst allen historischen Interesses wert ist und weit über das alte, zuletzt noch von Wagner her verklungene Lied von der Verkennung des Genies hinausgeht. Sieht man ernstlich zu, so erscheinen der Ursachen recht viele und tiefe, ihre erste, mehr äußerliche und zäheste aber liegt darin, daß die Komödie der Irrungen eine Komödie der Abhängigkeiten ist.

Das Verhängnis der Historik war, daß sie Bruckner zu geschichtlich nahm. Ihr ist er Vorläufer, Mitläufer, Nachläufer, Durchlaufsstadium romantischer Teilgeschichte, rück- und beiläufig und was sonst noch. Gleich und findig hat man überall die lieben Einkettungen gesucht, selbst noch über Bruckner hinaus zu seltsamsten Fortsetzern, nur das eine übersehen, daß bei der Romantik die Kettenlinien gar nicht geradeaus laufen und daß sie sich jedem, der sie so fassen will, gleich unentwirrbar verstricken. Was bedeutete es, wenn man vor und neben ihm Hoffmann oder Jean Paul, Gestalten wie Liszt, Wolf, Mörike, Nietzsche, nach ihm Strauß oder Debussy gewahr wird? Als einzelnes nichts, als schweifende Ruhelosigkeit des gesamten Zeitgeistes — ein Anzeichen. So findet der staunende Wegsucher, um nur an allergeläufigstes zu erinnern, Bruckner bald als Epigonen Wagners auf „mehr" symphonischem Gebiet hingestellt, bald als „abseitsliegende" Nachblüte Beethovenscher Kunst, bald beides und dies und das zu „Kombinationen" vereint und noch von weiteren Teilzusammenhängen hübsch durchwirkt; seine Kirchenmusik kann man zwischen das Schema Mozarts und Liszts eingeteilt sehen. Und ward man erst ganz versessen, Zusammenhänge zu zwängen und Figuren zu reihen, da sehe man in Büchern unsrer geistig auf ihn herabblickenden Gegenwart Bruckner inmitten von allerhand bunten Sächelchen figurieren, die man durchs romantische Kaleidoskop erblickte, sehe ihn klar und gewichtig mit Raff und Wenzel Kalliwoda zusammengespannt, mit Rheinberger oder Liszt, Meyer-

beer, Tschaikowsky, sogar Johann Strauß zusammengekoppelt, und man wird ihn recht augenfällig hieraus noch erklärt finden. Sogar geschichtliche Bedeutung bleibt ihm so nicht abzusprechen: er ist einer der Planeten, nein Trabanten in einem Sonnenkreise; Kometenschweif nach Schubert. Nebensonne der klassischen Symphonie im „mehr“ romantischen Stil; löbliche Nachblüte Wagners drüben im ach so lieblichen Österreich. Auch daß ihm Einfall nicht mangelte, kann man da und dort lesen, manche meinen, Genialität sei ihm nicht ohne weiteres abzusprechen. Scharfsinnige finden ihn interessant, Herablassende erfreulich, Joviale anerkennenswert, wenn auch, versteht sich, unter geziemendem Rückgang zur Belanglosigkeit einer Nebenerscheinung. Aber er ist der Miterwähnung würdig, sogar namhafter Nachfolger. Eine recht liebenswürdige Gestalt, Feinfühligeren aber doch ein rechtes Ärgernis. Es gibt auch Geschichtsbücher, die ihn in Anmerkung erwähnen. So um 1920, zu einer Zeit überdies, da sonst schon Herrliches über Bruckner geschrieben ist und die besten Köpfe auf ihn gewiesen haben. Schon warnen Weise vor Überschätzung und allzeit Gerechte suchen das Gleichgewicht zwischen der wohlwollend eingeräumten einstigen Unterschätzung und solch immer lauteren Rufen, die offensichtlich nur blindem Fanatismus entspringen könnten, da stets das goldene Mittelmaß objektiver Wissenschaft zur Ehre gereiche.

Epigone und Episode. Spätere Zeiten, die von den Gebresten der unsrigen vielleicht genesen sein werden, mögen sich hieran neuerdings gesund lachen. Es mag auch das scherzhaft klingen, aber es ist in Wahrheit so, daß Bruckner, zu Lebzeiten erst im letzten Augenblick wahrgenommen, noch rasch in einen letzten Winkel des Jahrhunderts eingereiht wurde, als die großen Plätze schon vergeben waren, und in diesem fröhlichen Provisorium bis heute belassen wurde. So ward er als Nebenfigur mit eingestrichen; es würde die Mühe verlohnen, zurückzublättern, ob nicht mal Beethoven als Epigone Bachs gesichtet wurde[1]). Nicht allein das neu-

---

[1]) Hier freilich, in der Beurteilung seitens der nächstfolgenden Generation, tritt für Bruckner eine geschichtliche Gemeinsamkeit mit Bach hervor: in der dumpfen Ahnungslosigkeit, die schon aus der Größe der beiden Ereignisse wie aus der metaphysischen Gewalt ihrer Kunst gegeben war. Man steht heute vor einem würdigen Gegenstück zur Auffassung nach Bachs Tode, wonach er, Johann Sebastian, der hochbegabte Vorläufer seiner genialen Söhne gewesen sei. Aber man beachte auch, daß diese Gemeinsam-



romantische Mißverständnis vom Ende der absoluten Musik, auch das schon von Schumann her zu Haus- und Schulgebrauch aufgeworfene Schicksalsorakel, mit Beethoven müsse die Reihe der großen Symphoniker abgeschlossen sein, schuf die wunderlichst beharrlichen Zwangsvorstellungen, fortan alles symphonische Schaffen grundsätzlich als „Deszendenz“ anzusehen. Und damit das Maß voll werde, waren es nun die neuromantischen Anhänger Bruckners, die ihn davor zu schützen suchten, indem sie ihm Schritt für Schritt Wagners Grundzüge (wo nicht gar Gedankenwelten) unterlegten und sich damit aus Liebe versündigten — nur die Romantik war zu zwei solchen Künstlergegensätzen befähigt. Für die Kirchenmusik hinwiederum brachte man es zustande, Bruckner mit Liszt in eine Reihe zu stellen, ja ihn förmlich in Anlehnung an diesen einem weiteren Verständnis zu empfehlen; so gar nichts spürte man von der Seele der Brucknerschen Musik, daß man selbst für solch extremen Gegensatz gefühllos war, der gerade vom kirchlichen Stil aus am unmittelbarsten, fast sinnfällig auf Bruckners Sonderart hätte weisen müssen: dort, bei Liszt, in jedem Takt spürbar der Ausgang von der romantischen Klangwirkung und von außen kommend ihre Rückanwendung auf kirchlichen Musikcharakter, bei Bruckner der umgekehrte Weg, das Durchdringen des tief verwurzelten liturgischen Stiles bis an hochromantische Klangbrechungen; bei jenem die gelöste freskenhafte Formausbreitung, bei Bruckners Kirchenmusik die gedrungene, straffe, konzentrische Formorganisierung; ja: die gedrungene, straffe Form, die als ungeordnet gilt, weil sie Unordnung in den Köpfen derer hervorruft, die sie nicht verstanden. Dem Voraussetzungslosesten schob man die tausend Abhängigkeiten zu, dem reinsten Ungedanklichen dicksten und dümmsten Gedanken-

keit im Grunde keine Parallele sondern ein Spiegelbild mit umgekehrt laufenden Linien ist: dort die Vorläufer-, hier die Epigonenauffassung; welches Streiflicht auf den Standpunkt, der alles auf den Klassizismus bezieht, um aus seiner Sonnennähe frühere und spätere Erscheinungen zu belichten! Auf Bach folgte die Zeit, da sich der klassische Stil vorbereitete, in Bruckner erkannte man, daß jener selbst in der Symphonik anderem Kunststil wich. (Auch in der Wiedergabe erfolgen bis heute die meisten Entstellungen vom klassischen Einstellungszentrum aus!) Für die Gegenwart verschärft sich die Unzulänglichkeit nur dadurch, daß man Bach nach seinem Tode überhaupt wenig außerhalb seiner Schülerkreise kannte, während Bruckners Hauptwerke in Verbreitungsbedingungen, die damit nicht vergleichbar sind, allgemein vorliegen.



schwulst; dem eigenstärksten Neuformer Unfähigkeit des Formens; „Zusammenhänge“ in kleinsten Einzeldingen, zu diesem Zweck aus allem Zusammenhang herausgerissen.

Und warum das alles? Wegen des Einreihens. Die Geschichte bedurfte dessen. Alle Deutungen sind vorhanden, nur eines fehlt, die Erkenntnis, daß man das Phänomen Bruckner so aus der nächstumgebenden Geschichte weder erklären noch aufbauen kann. Nicht in die engsten sondern in die weitesten Geschichtsperspektiven ist er einzustellen. Aus dem Jahrhundert sah man ihn nicht ragen, weil er aus dem Jahrtausend ragt.

Man glaube nicht, daß mit dem Aufkommen wissenschaftlicherer Betrachtungsweise (gerade seit den Zeiten der Hochromantik) und einer durch sie breiter getragenen Kritik solchen Irrtümern gewehrt ist, wie sie in der Fülle falscher Einschätzungen ganze Generationen hindurch aus der gesamten Geschichte aller Gebiete bekannt sind. Die Wissenschaft festigt die Wege ebenso wie die Irrwege. Sie sind nur selbstsicherer geworden, zäher durch das Schrifttum verwurzelt, besser in den Trugaufbau eingefügt. Verstrickungen werden hartnäckiger, und einmal festgefahren, gilt es auch, Autorität zu wahren. Es wäre noch lange nicht Bruckners größte Tragik gewesen; aber nie sind Verfälschungen gründlicher, Verschleierungen geschickter besorgt worden als seitdem sich wissenschaftliche Methoden an ihnen beteiligen. Noch nie auch ist eine Zeit so fassungslos einem Geschehnis wie Bruckner gegenübergestanden wie die heutige und wer der Wissenschaft von der Musik bessere Erwartung entgegenbringt, wird um das Eingeständnis nicht herumkommen, daß dies beschämende Versagen gegenüber Bruckner nur ein Anzeichen von Zerstörungen in ihrem Grundaufbau und Störungen in ihrer Sehfähigkeit darstellt; aber eines der allerstärksten und lehrreichsten, ein Schulbeispiel dafür, wohin mit der mechanischen Anklammerung an Außenzusammenhänge eine unschöpferische Betrachtung schöpferischer Ereignisse führen kann. Genau wie man es mit Bruckners Kunstwerk tat, hat man die geschichtliche Umgebung nach rein äußeren Zusammenhängen abgesucht, ohne überhaupt erst über die Gesichtspunkte Rechenschaft zu gewinnen, nach denen solche Zusammenhänge Sinn und Bestand haben, um nicht zur Schablone billigster musikwissenschaftlicher Betriebsamkeit zu erstarren. Gewiß kann

man Vergleiche zwischen Bruckner und andern Meistern anstellen; das ist gut und unumgänglich, und es wird auch im Laufe dieses Buches wiederholt zur historischen Beleuchtung von Bruckners Klangstil, Form und andern Musikmerkmalen geschehen; aber man kann ihn nicht aus Vergleichen aufbauen[1]). Das hingegen ist bei Bruckner nachgerade zur Manie geworden; doch verrät sich dahinter nur die Beunruhigung, teilweise ward es Kampfmittel; wäre er wirklich abhängig, so erledigte er sich von selbst; den Versuchen aber, Bruckner so zu erledigen, ist ein geschichtlich nicht ganz neues Schicksal beschieden. Man hat es zuwege gebracht, die Vergleiche statt zu Teilmitteln der Untersuchung frischweg zum Selbstzweck zu erheben, und da man Bruckner damit naturgemäß immer nur auf beschränkte Teilstrecken verstand, hielt man ihn für beschränkt; die Wissenschaft mit ihrem ganzen Rüstzeug zerschellte hier, weil sie nichts als ihr Rüstzeug anwandte. Zudem neigt geschichtliche Anschauung stets dahin, Analogiebildungen mit dem Verhältnis von Ursache und Wirkung zu verwechseln. Das Geschichtsbild schichtete sich da so bequem auf, wie die Vorgänge nach Alltag, Jahren und Jahrzehnten mit ihren Stilperioden verliefen; wenn nun einer aus ganz fernen Zusammenhängen hereinstieß, nahm man nichts als die Einstoßstelle wahr; Außenberührungen, aber nicht das tiefste, im größten Sinne des Wortes geschichtliche Geistesereignis.

Man kann nicht einen Menschen, den kleinsten nicht, aus seiner Umgebung herauskonstruieren. Die Wissenschaftlichkeit, die das bei Bruckner in solch einzigartigem Maße vermochte, ist die gleiche, die Joh. Seb. Bach irgendeine Reise unternehmen läßt, damit er bei diesem und jenem bestimmten Zeitgenossen irgendwelche bestimmte Formausweichung oder Rezitativbesonderheit „kennen lerne“, und

[1]) Neben Wagner nannte man Beethoven und Schubert als die Meister, die im Laufe der Zeit Bruckner am stärksten beeinflußten; dagegen ist nichts einzuwenden, wenn es in richtigem Sinne geschieht, nur käme vor allem und von Grund auf Palestrina dazu. Man glaube nur nicht, daß sich dessen Verwandtschaft nur in Bruckners Kirchenmusik äußert; der Geist lebt in ihm und breitet sich auch in ganz andere Ausdrucksformen ein. — Auch Einflüsse, die bei Jugendwerken festzustellen, sind, wie schon angedeutet, nicht so zu verstehen, daß Bruckner sie nur weiterentwickelte; es sind nur Einschwingungen in sein eigenes Wesen, und zum Teil stellen sie geradezu dessen Störung dar. Soweit warf Bruckner sie von selbst von dem Augenblick an wieder ab, wo sein ganzes Wesen durch die neue technische Ausdrucks-Oberschicht durchdrang. Gefahren einer falschen Stilkunde lauern überall.



die gleiche, die dann triumphierend ihren Fund an merklichen, auffälligen, zweifellosen „Beeinflussungen“ und „Nachahmungen“ hochhält; die gleiche jener Gelehrtenseele, die sich im Flug nach historischen Fernen schon in den Bibliotheksregalen verfängt. Es wäre so leicht, verlockend und dankbar, bei Bruckner alle „Zusammenhänge“ bis in persönliche Anregungen hinein aufzuweisen; doch daß solch Angeln nach kleinen Geisterchen bei Bruckner unterbliebe, war und ist nicht zu hoffen. Bessere Ausnahmen auch von wissenschaftlicher Seite ändern nichts am Gesamtstand seiner geschichtlichen Erfassung bis zur heutigen Zeit; nichts daran, daß die Geschichtsdarstellungen starre Unfruchtbarkeit auf Erscheinungen zurückwarfen, deren Inbegriff Leben und Fruchtbarkeit gewesen ist; daß sie, tatsachenversessen und ohne Sinn für die Tat, vor vieler Geschichte das Geschehene wieder einmal nicht sahen; daß sie im Schema das Gewöhnliche suchten und vor dem Ungewöhnlichen nahezu restlos versagten. Es ist zum großen Teil verirrte Wissenschaft, d. h. nicht Verirrung in Einzelergebnissen (was gar nicht so schlimm wäre) sondern Abirrung vom Wesen der Musik überhaupt. Geht doch überhaupt jener starre Schematismus des Einreihens viel zu weit auch bei anderen Persönlichkeiten der Romantik; Wagner z. B. sollte nichts anderes mehr sein als Romantik? Freilich muß zugestanden werden, daß es auch ein Hauptmerkmal der Romantik gewesen ist, sich der Menschen überwältigend zu bemächtigen, sich bis zur Verzehrung in sie einzusaugen.

Aber jene Mißgriffe hätten Bruckner gegenüber nicht geschehen können, wenn nicht noch etwas anderes ganz und gar versagt hätte: jegliches Größengefühl. Wenn es möglich war, nur in ein paar erste Takte eines Brucknerschen Werkes einen Blick zu werfen, ohne die Grunderschütterungen einer Macht zu verspüren, die irgendsolcher Nebeneinreihung von vornherein Hohn sprach, wenn es möglich war, die erlösende fremde Reinheit zu überhören, die aus dieser Grundwucht heraufklingt, dann mußte dieses verknotete Netz von Außenkriterien und Zusammenhängen schon andere Verstrickungen überdecken, die jenseits von musikgeschichtlichen Fragen liegen und letzten Endes auch über alle rein musikalischen noch weit hinausgehen. Es wäre auch kleinlich, der Musikgeschichte allein die Schuld hieran beizumessen; im Gegenteil, ihre Schuld ist eher, daß sie zu wenig eingriff, schlechtweg mitging, von Kritik und der (rings um kraftvolle Ausnahmen) noch viel schmachvoller

versagenden Künstlerschaft, Schaffender und Ausübender, der öffentlichen Meinung, kurz von der ganzen Musikkultur ihre Feststellungen übernahm. Freilich wirkt sie nun verhängnisvollst auf diese wieder zurück. Und dann bleibt nicht zu leugnen, daß gerade ein führender Teil der Musikwissenschaft die Bruckner-Feindschaft in ihr Patronat nahm.

Man muß nur einmal erkennen, wo die geschichtlichen Irrwege anfangen. Dann begreift man auch, daß man mit Bruckner gänzlich unabhängig davon neu beginnen muß und daß es hier nicht mit ein paar Zugeständnissen getan sein kann, die ihn etwas mehr in den Vordergrund rücken. Das Gesamtbild von Bruckners Jahrhundert wesentlich anders zu sehen als man es gewohnt ist, Brennpunkte umzurücken und eingelernte Zusammenhänge wieder zu lösen, das alles mag manchem unbequem, Wehleidigen auch schmerzlich sein, aber es frommt nicht, sich gegen Dinge zu verschließen, die geschehen und mächtiger sind als die Schulweisheit. Hier heißt es umlernen und wer davor zurückschreckt, mag Trost darin finden, daß dies längst nicht die einzigen Irrungen der Musikwissenschaft sind, von denen eine Umkehr nötig wird, daß überhaupt die Musik in manchem einen andern Geist erweist, als ihn die Wissenschaft erst nachzog. Hätte man Bruckner übersehen oder zu wenig verspürt, so wäre das nicht so von Belang für längere Dauer gewesen; aber auf ihn sammelt sich alle Mißverständlichkeit des Denkens, Fühlens und Beobachtens, seiner Kunst wie seines Geistes und Menschentums. Mitsammen sind sie in Zuständlichkeiten der Zeitseele verwurzelt, die dem Blick auf solche Erscheinung ausweicht.

Die menschliche Mißdeutung und gar die künstlerische: hier beginnt noch viel schreienderer Mißklang, noch ganz anderer Komödienkreis rings um das tragische Mysterium; der Posse kaustischerer Teil.

---

## II. Kapitel

# Bruckners Leben

### *Erwachen*

Auch der äußere Weg zeigt den stillen und starken Ursprung in der Abgeschiedenheit, ehe die gesammelte Größe eines Schicksals aus ihr herausweist. Alles sieht hier nach Ferne aus. Bruckners Geburtsort ist Ansfelden, ein kleines Pfarrdorf inmitten des breitbesonnten oberösterreichischen, nordwärts gegen die Donautriften hügelig hinausgestaffelten Landstriches. Die Gegend wechselt zwischen ebenem Land und milden Hügeln, das helle Grün ist vom dunkleren der Auen und Waldstriche durchbrochen. Von Weitem aus dem Süden schimmern noch die Alpen den Blicken herüber, aber nichts Einengendes liegt mehr über den Breiten. Es ist Vorland des Hochgebirges, noch von seinem Hauch überweht, das absinkende Land zugleich von der Luft der Niederungen überstrichen, nach denen gegen drei Weltrichtungen zu die flachere Ausbreitung weist. Donauwärts etwa zweieinhalb Gehstunden entfernt, liegt die Landeshauptstadt Linz, dann trägt breiter schleppend der Strom etwas melancholisch gegen ferne Tiefenlandschaften zu. Kraftlinien aus Bruckners Lebensbestimmung scheinen in seiner Heimatlandschaft zusammenzulaufen.

Hier stand seine Wiege zwischen spätsommerlich gesegneten Feldern. Die Natur rüstete ihn kraftvoll und gab ihm wurzelstarke Säfte mit. Stamm und Holz waren von urwüchsigem, hellem Menschenschlag, der bäurische Art zähe auch wahrte, als Bruckners Vorfahren seit einer Reihe von Geschlechtern zu Dorfhandwerk und Dorfschulmeisterberuf übergingen. Die Bauernnatur der Bruckner war schwer und verlor sich nicht aus Wuchs und Wesen, Tracht und Lebensform, wenn sie sich auch von der Schollenarbeit lösten; doch verlor sich auch damit nie der volle Zusammenhang; selbst der Dorfschullehrer stand noch manche Wochen des Jahres in der Feldarbeit.

Vorfahren und Verwandte waren über verschiedene Dörfer im weiteren südlichen Umkreise von Linz verstreut. Bruckners Vater und Großvater waren Lehrer in Ansfelden, die Mutter Amtsverwalterstochter aus der Nähe von Steyr. Anton Bruckner ward als ältestes von elf Kindern, die größtenteils früh starben, am 4. September 1824 geboren. In der Nähe eines Genies schlagen durch die Glieder eines Familienstammes oft, ja wie es scheint regelmäßig, Kräfte aus, die nicht frei hinauszünden und zerstören; da finden sich neben tüchtigen krankhafte, irrgetriebene oder lebensschwache Elemente, wie es in der Familie Bruckners mehrfach gewesen zu sein scheint; auch sein einziger überlebender Bruder Ignaz war krankhaft geartet und stets sorgebedürftig.

So erwuchs Bruckner in der Abgeschiedenheit und geistigen Unschuld weltfremden Bauerntums und eines unberührt schlummernden Erdstriches. Nichts wußte diese Landschaft; sie träumte über mild gewellte Weiten. Selbst die Geschichte schien in ihr still zu stehen; aus uralter Art und Sitte sponn sie sich wie von selbst, selten unmittelbarer den Stößen ausgesetzt, die das Reich erfuhr. Das innerpolitische Leben dieser Landbevölkerung vollzog sich in ungestörter Einheit und gleichförmig. Die Kirche hielt den Krummstab über das Land, unter dem auch damals gut leben war und wehrte von ihm auch die innern politischen Unruhen ab. Bruckners Heimatkreise standen, wie später sein Leben, unter dem Segen des Stiftes St. Florian, unweit von Linz. Bonapartes Schatten — welcher Menschheitsgegensatz zur einer Gestalt wie Bruckner! — ging noch im Volksbewußtsein um, wie er selbst kurz zuvor noch das Land donauabwärts durchstrichen. Nicht gering war auch rasch wieder der Gegensatz zu diesen Zeiten der Ruhestörung geworden.

Napoleons Kriegen mit Österreich war zerrissene Ermattung und äußere Stille, im Innern des Staates der Metternichsche Gegendruck gegen die Volksbewegung gefolgt, die sich unter Niederlagen und gefahrdrohender unter den selbstentfachten Freiheitskriegen ringsum geregt hatte. Aus den französischen Zügen gegen Wien erzählten Bruckners Heimatkreise von nahen Schlachten und wiederholten Besetzungen oder Heeresdurchmärschen. Aber nun war es stiller, während ringsum die politische Geschichte durchschüttert und voller Spannungen lag. Es lastete überall Sturmesstimmung über den europäischen Ländern, und die Jahrzehnte, in denen Bruckner langsam und erst weltfern aufwuchs, sollten wie in der

Geistesbewegung auch in der Völker- und Staatengeschichte das Bild großer Bewegtheit bieten, worunter noch größere Kräfte aufgespeichert lagen. Sie erwiesen sich gegen die Jahrhundertmitte hin unter starkem Gegendruck auch als Erschwellen sozialer Bewegungen, die in Breite die Geschehnisse zwischen den Staaten von unteren Schichten auf mit neuen Innenspannungen durchsetzten, aus welchen die Völkergeschichte auch zu neuem Bilde umgestaltet werden sollte. Gemeinsam mit der ganzen Geistesatmosphäre ist eine gewisse Form des Kräftekreisens, die Unruhe, in der es sich aus kaum sichtbaren kleinen Einheiten überall zu größerem Gewölk ballt; allseits steigt es auf und sammelt sich, es lebt in der Zerrissenheit gleichzeitig ein merkwürdig gesteigerter Gegenwille zur Gesellung und Gesamtheitsbildung. Auch in den Geschichtsbewegungen der Völker zeigt sich die Seele diesem Drang nach Einheit außerordentlich stark geöffnet, er trieb erst gegen die sozialen Revolutionen hin, und als diesen um die Jahrhundertmitte die Erfüllung verschlossen war, da schlug er in die nationalen Bewegungen um. Bruckner sah hernach seinen Heimatstaat aus beiden Strebungen zerrissen, erlebte seine Kämpfe nach außen gegen die deutsche und italienische Einheit, zugleich nach innen gegen die unzähligen zersprengenden Kräfte der nebeneinander gedrängten Völkerschaften und nach unten gestaffelten Volksschichten. Nach den Achtundvierzigerstürmen und den gleichzeitigen Italienerkämpfen setzten die Niederlagen von 1859 und 1866, welche Bruckner sehr nahe gingen, die Stöße von außen fort, die der österreichische Staat durch die napoleonischen Kriege erfahren hatte. Seine Fugen mußten selbst für den politisch Uneingeweihten sichtbar aufklaffen. Kurz nachdem Bruckner in die Reichshauptstadt gezogen war, entbrannte dann der deutsch-französische Krieg. Während sich rings die Staaten zu neuen Einheiten abschlossen, brachen unzählige neue innere Zusammenhänge durch, in offenen und verborgenen Kanälen fließend, gleicherweise gefördert durch geänderte geistige und vervielfachte technische Verbindungsmöglichkeiten. Sie weiteten die politischen und kulturellen Gesichtskreise, über Europa und darüber hinaus. Von der russischen Weite her zittern noch unheimlich verborgene neue Spannungen durch die stets unruhig geladene, immerzu von Teildurchschütterungen bewegte Luft; das Abendland besinnt sich fernerer Länder und Weiten, spürt uralte Zusammenhänge nach dem Osten, neue nach dem Westen weisen. Und abermals der Vor-

gang von Lösung und Gegenstraffung: während die Geister teils bewußt, teils von dunklem Seelendrang geleitet, alle Scheidungen auflockern, von Allgesamtheit schon auch in politischen Träumen schwärmen, schließen sich von außen noch größere Gegenkreise zusammen als es die Staaten selbst geworden: Staatengruppierungen zeichnen sich deutlicher ab, beginnen sich als weitere Sonderkreise zu umranden; Bruckners Leben — er starb 1896 — ragt noch in die Zeit, da schon scharf aus Staatenkonstellationen, äußeren und inneren Spannungen hinter der Jahrhundertwende als ein fernes Ereignis ein ungeheurer Staatenkrieg aufsteigt, in jedermanns Gemunkel schon lebendig, in Wahrheit für noch näher gehalten. Es war dem stillen Bruckner beschieden, ein ungeheures Stück europäischer Geschichte zu sehen.

Überschaut man aber seine Lebenszeit aus einigem Abstand, so muß man sich zudem besinnen, daß die Entwicklung des staunensfähigsten Weltfremden genau in die Jahrzehnte fiel, da durch die ganze europäische Kultur, ihre geistigen und Lebenszusammenhänge eine Wandlung ging, die als Ganzes einer fast beispiellos heftigen Revolution der Lebensformen gleichkommt, nicht allein der politischen und sozialen, vielmehr im weitesten Sinne aller kulturellen. Von den geistigen Umwälzungen des vorherigen Jahrhunderts ging sie aus und bis in alle technischen Zusammenhänge, die großen weltumspannenden wie die kleinsten lebengestaltenden, wirkte sie hinein. Wenn ein so abseits stehender, eigener Lebensmittelpunkt wie Bruckner veranlaßt, selbst Geschehnisse und Dinge, die zu Alltäglichkeiten geworden sind, aus entsprechender Ferne zu übersehen, so muß man bis zu allgemeinsten Grundvorgängen ausgreifen und sich vergegenwärtigen, in welchem Maße alles Besiegelung von den Grundforderungen ward, die Aufklärertum und wissenschaftliches Denken des 18. Jahrhunderts erschallen ließen: den triumphalen Grundforderungen, nicht bloß das Wesen der Dinge, die Kräfte der Natur zu erkennen, vielmehr aus ihrer Erkenntnis die Natur wieder zu beherrschen, menschlichem Vernunftwillen gefügig zu machen; die Ableitung aus der Natur sollte in Rückwirkung auf sie umgesetzt, das aus ihrer Anschauung genährte Denken zu herrschender Gewalt umgewandelt werden; Bruckners Lebenszeit bedeutete — und das ist auch für seine ganze geistige Einstellung zum Leben nicht belanglos — einen kaum geahnten Vollsieg dieser Ideen. Die Entdeckungen der Naturwissenschaften hatten den

Menschen eine Macht in die Hände gespielt, die damals nicht allein die Naiven stets phantastischer und beängstigender anmutete, Technik und Erfindungen nahmen einen Aufschwung, daß nur mehr aus der Ferne die Häufung von Entdeckungen zu Ausgang des Mittelalters damit verglichen werden kann; ganz neue Nutzanwendungen zeitigten in der Medizin, der Chemie, in allen Zweigen der Wissenschaft und täglichen Lebens Errungenschaften, die alle altverwurzelten Anschauungen in raschem Wirbel über den Haufen wehten; es war die Zeit von Bruckners Jugend, da sich die Länder mit einem Netz von Bahnen und bald auch von Drähten überdeckten, da die heutigen Lebensmechanismen rasch aufschossen, einander gleich in Verbesserungen ablösten, zugleich auf Industrie und Handelsentfaltung so reißend zurückwirkten, daß sie auch schon von sich aus wieder soziale Umwälzungen von einer beängstigenden Lebhaftigkeit hervorriefen. Über sehnsüchtige Anfänge des 18. Jahrhunderts hinaus war das rationalistische Denken zu einer Macht gediehen, die überall an den überkommenen Grundfestigkeiten ansetzte, zugleich zu den Maschinisierungen aller politischen, gesellschaftlichen, ja privaten Ordnungen, aber ebenso auch der gesamten Geistigkeit ausgriff, hier gleich auch bis zu allen Gefahren einer Mechanisierung des Denkens, einer Massenorganisierung bis in Kunstanschauungen hinein, — vor Segen und Fluch konnte den Menschen in gleicher Weise bange werden. Dazu Revolution des theologischen und philosophischen Denkens, nicht eine, sondern stets mehrfache, schroffe; eigentlich war es ein dauernder, zerklüfteter Revolutionszustand; geänderte Geistigkeit, anderer Lebensnerv; Umsturz des Alltags; andere Wirklichkeit und anderer Wahn; das intellektuelle Begreifen von Natur und Welt in ähnlich starken Wandlungen wie die gefühlsmäßige Einstellung zu ihr. Alles in allem, ob man an geistige oder der Lebensform zugehörige Erscheinungen denkt, an Individuen, Gruppen oder große Gesamtheiten, eine Weltunruhe, wie sie nur je durch die Jahrtausende ging; eine gleichartige wie in den seelischen Vorgängen, die durch die Kunst sichtbar werden: die der Atmosphäre, der Gewalten und Zerwehung, in den Nüchternheiten noch phantastischer vielleicht; Ballung und Auflösung als stete Naturvorgänge, stets beides gleichzeitig, sind die Grundbewegungen in der Psyche des 19. Jahrhunderts, aus stets rätselhaften, aber allenthalben in Geschichte und Kunstseele gemeinsam erkennbaren Kräften. Jede Erscheinung vermag in jedem Augenblick dieser oder jener von beiden Natur-

vorgängen, der Einheitsballung oder Zerflutung, zu verfallen, sich und Ausblick, Stromrichtung und Zusammenhang zu verlieren. Dabei stets jener Drang ins Ungeheure, Ausgreifen zu immer größeren Teilkreisen und ihre Bezwingung. Brucknersche Formgesetze gingen durch die Zeit, erfüllten sich in Völkertaten, im Willen und Sinnen, im äußeren und innern Getriebe der Geister nicht anders als im Geschichtsbild der Künste, und harrten der Erfüllung in den reinsten Geistesbewegungen aller Kunst, den tönenden.

Nicht Einzelnes, nur die Gesamtspannung rings um Bruckner bleibt auch hier das Wesentliche. Einzelnes bewegte auch selten den seltsamen Einzelmenschen. Ins Ganze bleibt er unsichtbar versponnen, und was er erlebt, ruht in dem dunklen Erregungsgefühl für den wirren Kräftezustand der Zeit und vor allem ihres unter Triumphgefühl wirr gewordenen Menschentums. Wie für seine geschichtliche Erscheinung sind auch für seinen ganzen Daseinsverlauf weniger die äußeren Geschehnisse von Belang als ihre starke innere Verbundenheit; ein magischer, jenseits aller Bewegtheit entspringender Grundstrom durchzieht sein Leben und gestaltet es zum bloßen Träger seines Wirkens.

Schützend lag schon um Bruckners ländliche Heimat die Abgeschiedenheit, wie eine weite Isolierschicht undurchdringlicher Luft zwischen seiner Jugend und den Weltvorgängen. Und auch späterhin blieb es die uralte Verwurzelung in zäher ländlicher Art, die ihn standfest in die Sturmbewegungen des ganzen zeitgeschichtlichen Umsturzes hineinragen ließ. Wo im Kinde der erste Ausblick aus dem eingeborenen Lebensgefühl an die Umwelt schlägt, da umhegt es die selige Stille, und sie entfaltet ihm das Erwachen überallhin zu milden Lichteindrücken, an ruhiges Umleben und nirgends aus dem Grundklang der ländlichen Heimatschönheit hinaus. Zurückblickend hätte Bruckner diesen landschaftlichen Kindestraum in leuchtender Dreiklangshelle empfunden, aber er hätte bald leise Dunkelungen in sie aufströmen lassen, etwa in verborgenen durchziehenden Klangfarben oder unter dem schattierenden Einschlag seiner sinkenden Tiefenstimmen oder andrer seiner unerschöpflich durchfeinerten Eindüsterungen, die eine Haupteigenart seiner Musik darstellen; sie fließen ein, ohne daß man gewahr wird, wie sie kamen und wie sie sich wieder verlieren, und dann hätte Bruckner jenen

breiten Anfangsklang allmählich in noch geheimnisvollere Brechungen umschlagen lassen, die neues starkes Aufkreisen aus der Tiefe ankünden. Die sonnig stille Umgebung, wie sie Bruckners Kindheit beschieden war, wirkt auf den Charakter der ersten zarten Bildbarkeit zurück, aber sie wird von den Innenkräften durchbrochen, die sich mit dem Zwang der eigenen Erlebnisweise an sie hinausbreiten. Denn in dieser lag das Dunkel, und aus ihm drangen Düsterungen in die tagfrohe Natur der Umwelt auf. Wenn man in Bruckners Werken Spuren der Kindheit sucht, seelische Farbenreflexe und Unterströmungen aus der zartesten Grundschicht seiner Musik, so findet man sie wie bei jedem echten Künstler zahlreich; da wird man sogleich gewahr, wie gerade das Aufleuchten kindlich heiterer Klänge und froher Weisen stets von gewissen schwereren, geheimnisvollen Untertönungen durchbrochen ist, wird gewahr, daß die völlig klare Ungetrübtheit der Kindespsyche in Bruckner widerspricht.

Äußere Ereignisse bewirkten das zunächst nicht. Das Leben im Elternhaus war ruhiges Gedeihen, er sah Arbeit und Friede und wenn nicht Wohlstand, so doch Sorgenlosigkeit um sich. Aber obwohl aus dem breiten Gleichmaß dieses Lebensanfangs nicht allzuviel Einzelheiten bekannt blieben und Bruckner späterhin Fragen um eigene Erinnerungen meist als bedeutungslos abwies, so steht doch aus dem Überkommenen soviel fest, daß eine starke Eindrucksfähigkeit gegenüber düstern Dingen ganz früh bemerkbar wurde. Vor allem geht die Art, wie sich schon in den frühesten Knabenjahren eine mächtige Hingezogenheit zur Kirche und allem was sie umschloß geäußert hat, weit über anerzogene Frömmigkeit oder gar kindliche Bigotterie hinaus. Zugleich mit dem Hang zum Geheimnis erfüllte ihn auch eine Ergriffenheit, wie sie gleichfalls jedem, der die Seele seines Kunstwerks kennt, und gerade aus Stellen naiven Ausdrucks, wohlvertraut ist. Auch hatte er schon von Grundveranlagung auf ein überempfindliches, schreckhaften Formen zugängliches Gewissen. Wenn auch geistig noch völlig unverstehbar, so zogen überweltliche Dinge das Kind an, und was es davon in Bild oder Lebenseindruck oder in Menschen aufgreifen konnte, sog sich, halb im Spiel des Staunens, in die stille, noch harmlos tändelnde Seele ein, denn in ihrer Tiefe war sie von Urbeginn an Grunderschütterungen und einem Hang zum Metaphysischen zugänglich. Schon in sehr zartem Alter unterscheidet es die Psyche tief veranlagter oder leidender Kinder von dem Durchschnitt, daß sie für nichts empfänglicher ist als für das

Überschwere, das ein Bangen, etwas furchtbares und doch anziehendes erregt. Zuweilen wandelt sie es in dunkle Weltpracht, oft zerbricht sie darunter. Es gibt auch ein Genietum des Erlebnisses, und von aller Begabungsfülle ist es diejenige, in der es die meisten Wunderkinder gibt. Und wäre bei Bruckner das Kindeserlebnis nicht von ungewöhnlichster Intensität gewesen, er hätte nicht durch sein ganzes Leben so stark und ergreifend das Kindestum mitschleppen können.

Nur sind es auch schon in seinen Knabenjahren nicht die Eindrücke, welche die Veranlagung erzeugten, sondern der Charakter ist es, der sich die Eindrücke aus der Zufallsfülle herausholte. Ganz merkwürdig war schon die Verehrung des kleinen Anton Bruckner für die Geistlichen in seinem Heimatort, mochte es auch anfangs nur das dunkle Gefühl ernster, geheimnisreicher Dinge sein, die sich für das Kind hinter der schwarzen Kutte und im eingefurchteren Gesicht des Geistlichen verbargen, wohl auch die Ehrfurcht, die man ihm zollte. Güte aus seinem Blick empfing das Kind auf besondere Art, und seinen Ernst spürte es wohl anders als den väterlichen oder den strengen andrer Männer ringsum. Insbesondere muß es eines gewesen sein, was Bruckners Gemüt immer gewaltig durchschütterte und sicherlich auch am ergreifendsten das Kind durchgoß: der Segen. Es wird berichtet, wie es später den Knaben dazu drängte, dem Ortsgeistlichen Dienste und Handreichungen zu leisten. Auch wie zuweilen seltsam ein Verständnis für das Wunderbare, das in dem Kinde schlummerte, zu ihm zurückschlug; Göllerich[1]) erzählt, wie ein Pfarrer des Heimatorts, der mit 77 Jahren starb, den fünfjährigen Knaben, „dessen Wahrheitsliebe und Ergriffensein von Gott sein besonderes Lob ernteten", noch beim Empfang der Sterbesakramente an sein Bett rief und segnete, einen Auserwählten aus der großen Kinderzahl des Dorfes.

Dabei dürfte die religiöse Erziehung des Knaben durchaus die normale gewesen sein, die wurzelstark ins Bauerntum seines Schlages übernommene, gesunde Frömmigkeit, unter pünktlichem Kirchgang, mit dem für den Vater als Schullehrer auch der Kirchhilfsdienst verbunden war. Nichts ist davon bekannt, daß Vater oder Mutter, die als rüstige, lebensstarke Frau geschildert wird, auf besonders strenge religiöse Übungen gehalten hätten oder daß ihre Frömmigkeit von Zügen einer Selbstzerknirschung durchsetzt

[1]) „Anton Bruckner" I. Band, (Verlag Bosse, Regensburg).

gewesen wäre. Auch im Kinde Anton entstand mit jenem eigenartig tiefen Charakter keinerlei Lebensschwäche oder Gedrücktheit; schon damals zeigt sich keimhaft jene Kraft, die all die dunklen Züge zwar stark durch ihr Weltbild spannt, aber sie trägt und zusammenhält, ohne unter ihrer Schwere einzubrechen. In allem überhaupt, auch außerhalb kirchlicher Dinge, war Bruckner schon von ganz früh an für die Ehrfurchtsempfindung empfänglich, wie man aus seinem spätern Grundcharakter auch ohne weiteres zurückschließen kann. Gerade dies ist eine Veranlagung, die schon in sehr zarten Jahren hervorzutreten pflegt, und Bruckner blieb nicht der einzige, der die übertriebenen, einerzogenen, äußerlichen Höflichkeiten und Ehrerbietungen seiner heimatlichen Volkssitten viel tiefer nahm und in seinen Charakter einwirken ließ, als es ihnen überhaupt zukäme. Das Äußere verstand er nie, und es sollte seine Tragik werden, daß er es stets innerlichst aufnahm.

Vom Vater scheint vor allem die harte Arbeitspünktlichkeit als Erbe in Bruckners Veranlagung übergegangen zu sein. Gedrückteres Wesen scheint den früh Aufgeriebenen von der Mutter unterschieden zu haben. Diese liebte Größe und Geheimnis, übertrug es von der Kirche gerne in den Alltag, war ein etwas herrisch-religiöser Charakter. Milde im Herzen, neigte sie zu Heftigkeit, die Härte hervorkehren, selbst trotzig aufspeichern konnte. Später leistete Bruckner als Knabe Meßnerhilfsdienste, und diese führten ihn auch an Versehgänge zu Sterbenden. Kam dem Schullehrerssohn dies auch zunächst zu, so ist doch anzunehmen, daß er sich freiwillig dazu bereit fand, aus einem Hang, der hier schon den Spiel- und Abenteuerdrang der Knabenjahre ganz in seiner Abwendung gegen Düsternis und Weltgeheimnisse zeigt. Er sah die Augenblicke, in denen der Kleinste groß wird, und ihn trafen die schreckhaften Eindrücke letzter Sterbensleiden und Todesängste zugleich in ihrer Umfangung durch die kirchlichen Weihen. Hier vor allem muß der Erlebnisdruck letzter mystischer Dinge auf die Empfänglichkeit des schlummernden Genies eingewirkt haben.

Jedenfalls durchziehen die Knabenjahre, ohne daß äußere Schicksale Schatten auf sie warfen, bereits leise und wachsend Bebungen von innenauf, und sie tragen verborgen die Voranzeichen des späteren, im Lebensprangen von Geheimnissen durchwirkten Grundbildes, das Bruckners Persönlichkeit wie seinen Schöpfungen eignet. Achtet man auf Seelenzeichen wie selbsterdachte Spiele,

so fällt auf, daß diese schon im zarten Kindesalter im Bauen und Ausschmücken von „Altären und heiligen Gräbern“ bestanden haben. Andrerseits blieb das Kind fröhlichen Gemüts, machte auch bei wilderen Knabenspielen kräftig mit, wird dabei als eines der muntersten geschildert, und es führte zuweilen eine pfiffige Überlegenheit ins Treffen. Überdies ist Bruckner als Knabe zweifellos frühreif gewesen; es klingt für heutige Verhältnisse wohl sonderbar, widerspricht aber nicht so auffällig den damaligen, gar den dorfgemütlichen Zuständen, daß er schon vor seinem zehnten Jahre den Vater gegebenenfalls im Schulhalten bei den unteren Klassen vertrat[1]). Dabei soll er sehr energisch auf Ordnung gehalten haben. Auch im Orgeldienst vermochte er frühzeitig dem Vater Hilfe und Ablösung zu leisten.

Musikalische Begabung fiel früh auf. Der Vater konnte die erste Ausbildung übernehmen; sie war für die Anfangsgründe recht vielseitig, wie es die Lehrer- und Organistentätigkeit mit sich bringen konnte, wurzelte im gesunden Untergrund vieler Gesangsübung und erstreckte sich gleich über drei Instrumente: Violine und Klavier, wobei ein altes Spinett zum Unterricht diente, vor allem aber übte sich Bruckner von früh auf an der Kirchenorgel. Am kirchlichen Chorgesang hing er mit einer Leidenschaft, wie sie nur sein Hang zum Überweltlichen entfachen konnte; es war ein Haupteindruck seiner Kindheit, ein Ereignis, nach dem er die ganze Woche hindurch lechzte. Als er zehnjährig war, sorgte der Vater für bessere musikalische Ausbildung; er brachte ihn zu einem Verwandten, Johann Weiß, Schullehrer in Hörsching, der als Organist und überdurchschnittlich gebildeter Musiker angesehen war, auch selbst als Kirchenkomponist hervortrat. In der Familie Bruckner wurde er Vetter genannt, war aber Schwager des Vaters, mit Bruckner nicht blutsverwandt. Dort in Hörsching, einem Dorfe unweit von Linz gleichartigen Landschaftscharakters wie Ansfelden, trieb Bruckner vornehmlich Studien im Orgelspiel und in den ersten theoretischen Grundlagen nach dem überkommenen, für den Organisten wesentlichen Prinzip des Generalbasses und erweiterte seine Kenntnisse in der Kirchenmusik, die sich hier auch über Werke von Mozart erstreckten. Die Fortschritte gediehen dort so schnell, daß auch bald eine selbständige Vertretung beim kirchlichen Orgel-

[1]) Nach Göllerichs nicht recht glaubhafter Erzählung (a. a. O. S. 80) wäre das sogar schon im siebenten Lebensjahre der Fall gewesen.



dienst die ersten Gemeinsamkeiten mit Mozarts und Beethovens Knabenjahren in sein Leben werfen konnte. Aus dieser Zeit stammen auch die ersten Kompositionsversuche, die schriftlich erhalten sind, vier harmonisch gehaltene Orgelpräludien. Aber der Hörschinger Aufenthalt blieb auf eineinhalb Jahre beschränkt; da der Vater erkrankt war, mußte Bruckner ins Elternhaus zurück.

Er war nicht ganz dreizehnjährig, als der Vater einem Lungenleiden erlag. An seinem Totenbett amtete er selbst als Gehilfe des Geistlichen bei der Darreichung der Sterbesakramente und sank, als der Vater ausgehaucht, ohnmächtig zusammen. Es war der erste schwere Schlag, der von außen in Bruckners Leben kam, und er sollte gleich zu einem seiner bedeutungsvollsten Lebenseinschnitte werden.

Der Mutter gelang es wenige Wochen darauf, ihren Ältesten nach dem Stift von St. Florian zu verbringen, wo er als Sängerknabe Aufnahme fand. Anfänge einer ganzen Reihe großer Meister, die in verschiedenen Kirchenchören ihre erste Tätigkeit und grundlegende Anregung fanden, tauchen hier nochmals als Gemeinsamkeit mit dem Leben auf, das späterhin seine besonderen Wege finden sollte. Die Mutter selbst verließ mit den übrigen Kindern Ansfelden und zog nach Ebelsberg in der Nähe von St. Florian. Sie erlebte dort noch den Aufstieg Bruckners bis zum Linzer Domorganisten und starb 1860.

St. Florian war ein weitberühmtes Stift der Augustiner Chorherren, rings von Dorfanbau umgeben. Hoch herausragend in seiner viereckigen Riesenanlage, beherrscht es den Marktflecken, ein weithin sichtbarer, erhöhter Mittelpunkt der ganzen Landschaft, mit seinem mächtigen Gemäuer erhebend und lastend zugleich, als wäre es sein gewaltiger Druck, der uralt geheiligten Kirchengeist einschließt. Ein seltsamer Doppeleindruck von Weltmacht und Weltüberwundenheit. Herrlicher Prunk in Bau und Innenräumen einte sich hier dem jungen Bruckner mit den Geheimnissen der großen Weihe, als er aus seiner leuchtenden Naturheimat in die ernst abgedüsterten Stiftsgänge einkehrte. Diese zweite Heimat war ihm vorbestimmt. Die Stimmungsklänge, die sie ihm erweckte, brachten nur tiefe Grundtöne zum Anklingen, die schon in der ganzen Naturfrische seiner eigenen Kindheit schlummerten und nur einer großen Erfüllung

bedurften; Urklänge einer dunklen Pracht, die ihm über alle Welt hinaus zu schwellen schien, wenn er nun in die weite Landschaft hinaussah. Sie umsponnen all sein Tun und Lernen und alles, was daraus hervorgehen sollte, längst vor all den neuen Kenntnissen selbst, die dem Lernverstande bestimmt waren. Die vielen früheren Eindrücke geheimnisvoller Art, die sich in die Kindesseele versenkt hatten, nahmen sie nun in sich auf und leiteten sie in die große einheitliche Grundstimmung der katholischen Weihe zusammen. Es war eine schwere, aber keineswegs lichtabgewandte Feierlichkeit. So litt auch der junge Bruckner hier nicht unter der Abkehr von der Natur; die neuen Grundeindrücke empfand er nicht als Gegensatz zu ihr, sondern sie durchdrangen ihm allen Naturblick wie aus seiner eigenen Seele heraus.

Das Stift[1]) schließt prachtreiche, kirchliche und halb weltliche Räume ein, dazwischen breite, kunstvoll ausgewölbte Gänge, die sich in dunklere Nebengänge verzweigen; es umfaßt ein Kloster und große Empfangssäle, Bibliothek und Gemäldegalerie, als Mittelpunkt aber die im italienischen Barock ausgeführte Kirche, mit reichen Malereien geschmückt und dem Sonderheiligtum einer Krypta aus dem 4. Jahrhundert. In dieser Kirche sang Bruckner als Kapellknabe zur Messe. Über dem ganzen Stiftsbau aber liegt kein voller Druck mittelalterlicher Schwere; in seinem Renaissancegeist schienen Leben und Tod zu neuer Einheit verbunden. Wie sich für Bruckner all der Reichtum aus tiefreligiöser Knabenphantasie überallhin ins Übersinnliche vergrößerte, so mußte er an allem haften, was den Glanz geheimnisvoll dämpfte, an den großen Torbogen, die Schatten und Druck aufs Gemäuer legten, den weitgewinkelten Gängen, welche die Chorherren in ihrem Ornat still durchschritten, den Altarnischen mit den Heiligtümern, an Winkeln und Wölbungen mit den Heiligenstatuen und Kreuzen. Sie brachen seine Seele in weiteren Klüftungen auf und mochten, zusammen etwa mit dem Sterbezimmer des Vaters und dem durchrissenen Gemäuer der Ansfeldener Sakristei oder dem Sterberaum des Geistlichen, der einst den Knaben gesegnet, zeitlebens die stetig wiederkehrenden Anziehungsorte für seine Träume geblieben sein, die sie in wechselnden Annäherungsbildern ihm ausgestalteten.

[1]) Erbaut 1686—1715, vollendet von C. A. Carlone, einem Schüler Lorenzo Berninis.

Die Erziehung gab sich mehr aus der Weihe des Ortes und des ganzen Lebens darin als aus persönlicher Strenge. Der Grundton war Güte und er forderte Demut zurück; beides einte sich in geistlicher Milde und goß Frieden durch die Herzen der Heranwachsenden. Die musikalischen Schätze des Klosters waren reich, die lebendige Überlieferung des alten katholischen Kirchenstiles echt und kunstvoll. Bruckner nahm in herrlicher Reinheit das Wesen des gregorianischen Chorals in sich auf, lernte den mehrstimmigen liturgischen Kirchenstil, vor allem römischen und venezianischen Vorbilds, aber auch noch den Geist der älteren, niederländischen Schulen kennen, dann vieles aus der großen Reihe ihrer deutschen Nachfahren; besonders die österreichischen Kirchenmeister bis in die neueste Zeit wurden gepflegt (s. S. 44f.). Doch kommt es bei einer Natur wie der Bruckners auch hier weniger auf einzelnes an und auf die Frage, ob ihn der oder jener von den Meistern mehr beschäftigte, als auf den Grundcharakter des katholischen Kirchenstils, den er in sich versenkte und festigte. Die große Orgel nahm ihn als der Inbegriff dieses überweltlichen Königreichs auf. Sie stammte aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war das Hauptstück des berühmten Franz Krismann, eines Geistlichen und Orgelbauers aus Laibach, und hernach von Mauracher ausgebaut.

Bruckner fand vortreffliche Musiklehrer neben dem Schulunterricht und gründliche, wie es ihm lag. Nebst den Gesangsübungen umfaßte sein Musikunterricht wie im Elternhaus Orgel-, Klavier- und Geigenspiel. Der Stiftsorganist Kattinger fesselte ihn besonders an die Kunst des Improvisierens, worin schon der Dreizehnjährige erstaunliche Begabung aufwies. Dazu kam sorgsame Kammermusikpflege im Stift. Sein Violinlehrer Gruber hielt als Schüler des berühmten Schuppanzigh Beethovensche Traditionen aufrecht. Der musikalische Unterricht beschränkte sich zunächst auf Harmonielehre nach der Generalbaßmethode, wofür der junge Bruckner aus Hörsching wertvolle Vorkenntnisse, aus eigner Natur eine alle Theorie überflügelnde Erfassungsgabe mitbrachte. Gleichwohl weilte er damals zum Hauptzweck der Lehrerausbildung in St. Florian. Der Schulunterricht selbst wurde damals den Stiftszöglingen in der Dorfschule erteilt. Dieser erste grundlegende Aufenthalt im Stift währte drei Jahre (1837—1840); ihm folgte noch ein zehnmonatlicher Präparandenkurs für das Lehramt in Linz. Bruckner lernte überall ungemein leicht, mit reger Auffassungsgabe und von gutem

Gedächtnis unterstützt, so daß ihm auch dieser kurze Linzer Aufenthalt, in den nach den Schulstudien die eigentliche Lehrausbildung dicht zusammengedrängt war, Zeit für die Musikübung freiließ. Er hörte in dieser Zeit Vorlesungen über Generalbaßlehre bei August Dürrnberger. Damit waren die Lehrjahre von St. Florian abgeschlossen.

### *Erster Anstieg*

Die sonnige Landschaftswelt überbreitet zunächst wieder das Leben, das aus näheren und später aus weiteren Kreisen immer wieder die Zuflucht nach St. Florian sucht, bis zur letzten des Grabeswunsches in dieser geistigen Heimat. Die erste Schulgehilfenstellung ergab sich in Windhag (1841), einem kleinen, höher gelegenen Dorf ob der Maltsch, nahe bei Freistadt, an der Nordgrenze Oberösterreichs, im geistlichen Schutzkreise von St. Florian gelegen. Dort war das Leben für den Siebzehnjährigen hart und knapp. Alte Zeit und altes Österreich vereinigten sich zu einer Auffassung von der Lehrgehilfenstellung, von der man mit einem heitern und einem nassen Auge liest. Zu Chorleiter-, Orgel- und Meßnertätigkeit kam Zwang zu kleineren Kirchendiensten, ferner zur Feldarbeit, dazu bei den Bauern ein Ansehen, das den Gehilfen kaum über die Knechte stellte, und kärglichste Besoldung. Bei Hochzeiten und Festen mußte der Schulgehilfe, wollte er sich über knappsten Einnahmen halten, nach altem Brauch zum Tanz aufspielen. In der Haupttätigkeit selbst aber war der Schuldienst zu Windhag unwürdig. Bruckner, die Demut im Herzen, kam damals soweit, sich gegen seinen vorgesetzten Hauptschulmeister und den Pfarrer zu sträuben. Beide hinderten ihn auch, das mochte der Untergrund aller innern Auflehnung sein, an so häufiger Orgelübung, als es Bruckner verlangte. Seine Studien an der Orgel dehnten sich damals stärker auf Bach aus, den er schon 1840/41 in Linz kennen gelernt[1]), daneben auf Albrechtsberger, dazu kam theoretische Weiterbildung nach Marpurgs altbekanntem „Handbuch beim Generalbaß und der Komposition". An eigenen Kompositionsversuchen scheint nach einer Beschwerde (!) des Dorfpfarrers beim Prälaten von St. Florian die Windhager Zeit schon reich gewesen zu sein. Bisher aufgefunden

[1]) Wie Max Auer mitteilt, hatte er dort eigenhändig Bachs „Kunst der Fuge" abgeschrieben.

sind eine kleine Messe in C (für eine Altstimme, zwei Hörner und Orgel — ungewöhnliche Besetzungen fallen schon früh bei Bruckners Kirchenwerken auf, sind aber wohl zum Teil durch die Gelegenheit und Möglichkeiten ausgelöst); ferner ein Pangue Lingua für vierstimmigen Chor. Auch ein (verlorenes) Tantum ergo scheint damals entstanden zu sein. Erregtes Umherschweifen in der Dorfumgebung und dann wieder plötzliche Versunkenheit sind frühzeitige Zeichen künstlerischer Erregung, die Bauern und Vorgesetzte zum Kopfschütteln bringen; besonders daß der junge Lehrer immer stehen blieb und sinnierte, schien absonderlich. Zum Genie des Erlebnisses hatte sich das der Arbeitskraft gesellt; sie mochte rings als das Unheimlichste dünken; um drei Uhr morgens fing er oft mit dem Studium an. Den Lebensfrohen um ihn schien all das „halbverrückt", die Bezeichnung eines „Muckenfängers" blieb an ihm hängen. Dennoch überwog bei Bruckner noch ein fröhlicher Humor; auch der Schalk konnte in ihm erwachen und trieb ihn zu manchem übermütigen Streich; Göllerich (a. a. O., I. Bd., S. 197 f.) erzählt prächtige davon. In der Schulstube verbreitete er schon damals sein grundgütiges Wesen, von dem seine Schüler aus Windhag noch im Alter zu erzählen wußten. Als schließlich kräftiger Trotz gegen geistlichen und weltlichen Schulvorgesetzten hervorbrach, ging Beschwerde beim Propst Arneth in St. Florian ein; der aber hielt seine schützende Hand über den verärgerten Organisten, durchschaute seine und der Gegner Art und nahm ihn schon damals für St. Florian in Aussicht. Zunächst verfügte er als Maßregelung Bruckners Dienstenthebung in Windhag und — ließ ihn aufwärts fallen.

Er veranlaßte seine Versetzung nach dem auch dem Linzer Umkreise zugehörigen Kronstorf (1843), wo die Lebensverhältnisse behaglicher waren und ihm mehr Bewegungsfreiheit winkte. Er nutzte sie dort namentlich zu Studien an einem alten Klavier, das er zu eigener Verfügung entlehnen konnte. Da beschäftigte Bachs „Wohltemperiertes Klavier" und seine Choralkunst den Heißhungrigen die Nächte durch. Die eigene Komposition erstreckte sich auf kleine Kirchenwerke und Chöre; so entstand eine vierstimmige Choralmesse, ein Libera in F (vierstimmig mit Orgel), ein Tantum ergo in D und eine bisher nicht aufgefundene Litanei, ferner ein weltlicher

Männerchor „Tafellied“ und eine Kantate für Chor, Soli und Klavier „Vergißmeinnicht“ („Musikalischer Versuch nach dem Kammerstil“)[1]); nicht sicher aber wahrscheinlich in die Kronstorfer Jahre zu verlegen ist die Entstehungszeit eines Stückes für Violine und Klavier „Abendklänge“[2]), einer Choralmesse für Alt, Orgel und zwei Hörner, eines Chorals in F-Moll und zweier „Asperges“; aus der Kronstorfer Zeit wird Bruckner auch eine Litanei „Exaudi“ für vierstimmigen Chor und drei Posaunen zugeschrieben, deren Echtheit jedoch bestritten ist.

Von Kronstorf aus besuchte Bruckner regelmäßig das nahegelegene Enns zwecks Unterrichts beim Stadtkirchenorganisten und Chormeister Leopold von Zenetti; die Lerngebiete waren die gleichen: Klavier, Orgel und abermals allerhand Kompositionsregeln, wie sie so unter dem Namen der Generalbaßlehre zusammengingen. Bruckner suchte immer Lehrer; schon früh zeigt sich dabei der Drang, nicht allein ununterbrochen weiterzulernen, sondern immer neu zu wiederholen, und zwar gegen die Wurzeln zu, was später ganz merkwürdige Formen annimmt. Er lernte nach rückwärts und faßte stets wieder die Anfänge an. Andere suchen möglichst rasch über die Vorkenntnisse hinauszukommen, aus der Saat in die Fülle zu schießen, Bruckner tastet und gräbt aus der Fülle nach den Keimen. Dahinter steckt keineswegs bloße Gründlichkeit, den Mystiker zieht dort etwas magisch an; überall suchte er die Urvorgänge aller Erscheinungswelt (daher auch in seinen außermusikalischen Studien eine stetige Vorliebe für die Physik). In dem gleichfalls nicht weit entfernten Steyr, wo Erinnerungen aus Schuberts Wanderschaften wach waren, lernte er nun auch in größerem Umfang dessen Schaffen kennen, zudem in Kreisen, die Schubert selbst noch nahegestanden. Nach der praktischen Schultätigkeit dieser Jahre hatte Bruckner noch eine Schlußprüfung für Oberlehrer abzulegen, die er im Mai 1845 in Linz bestand. Sie war auch mit einer Musikprüfung vereinigt, die sich auf Orgelspiel und Theorie erstreckte.

---

[1]) Erhielt noch zwei spätere Fassungen in St. Florian 1845 und 1854.

[2]) Nach Göllerich („A. Bruckner“ I. Bd.) gehört dieses Stück bereits der Hörschinger Zeit an, wofür eine Widmung „Dem P. T. Herrn Vater“ sprechen würde. Max Auer bestreitet dies.

In Windhag und Kronstorf quillt mehr die fröhlich naturhafte Seite von Bruckners Wesen auf, obwohl er sich auch in ungeheuren Studienernst wühlte. Nun folgt auch im äußeren Lebensverlauf bald wieder eine Abwendung an die stillere Einkehr. Wenige Wochen nach dem Linzer Examen, noch im Herbst 1845, kehrt er nach St. Florian zurück; zunächst erhält er eine Schullehrerstellung im Markt und wird zugleich Gesangslehrer für die Stiftsknaben. Hier bleibt er vor allem in regsten Verbindungen mit seinem früheren Orgellehrer Kattinger; zu Anfang des Jahres 1849 wird er aber dessen Nachfolger als Stiftsorganist, erst provisorisch, 1851 dann endgültig. Bruckner, der sich am Ziel seines Lebens sah, schien zugleich von einer fast schreckhaften Scheu vor der Größe seiner Aufgabe erfaßt, in der er nicht Dienst und Amt, sondern den feierlichen Mittelpunkt der ganzen ungeheuren Weihe sah. Diese seltsame Vereinung von Freude und einem tiefen Erschauern, zu dem ihm aller Jubel zurückschlägt, wird als einer seiner grundlegendsten Charakterzüge noch in weitestem Maße erkennbar sein. Hier wirkt sie vor allem auf eine nahezu angsterfüllte Flucht in die Arbeit zurück, dermaßen, daß der kirchliche Orgeldienst auch nur der geringfügigere Mittelpunkt seines weit darum gebreiteten Dienstes an der Musik überhaupt blieb, wie es das herrliche Instrument nur inmitten der Herrlichkeit von St. Florian für ihn war. Er selbst, dem nichts weniger lag als Eigenrühmung, erzählte später oft, daß er damals Jahre hindurch zehn Stunden im Tag am Klavier und drei an der Orgel verbracht habe. Die religiöse Auffassung der Musik gab ihm die Kraft zu so gänzlichem Aufgehen. Alle übrige Welt ringsum blendet er, selbst in der Naturfrische seiner Jahre stehend, mehr und mehr ab. Nur gelegentlich zog er noch unter das Volk hinaus und bewährte bei dessen Festen seine frühere Dorffröhlichkeit. Niemals erlosch auch je die schwärmerische Liebe für Natur und seine Heimatpracht, mochte auch in geheimnisgroßen Tönen sein dunkler Innengrund nun zum Erklingen gekommen sein. Wandelte er über die Felder oder umfingen ihn die Waldschatten, so grüßte ihn, den späteren Schöpfer der „Romantischen", die weihevolle Durchdüsterung aus der Natur wieder. Sein tiefernstes Antlitz blieb stets eines gütigen Lächelns fähig.

In sein Inneres horchend, entdeckt Bruckner mehr und mehr die Berufung zum Kirchenkomponisten. Eine Anzahl von Werken ließ er aus einer viel größeren von wieder vernichteten Ver-

suchen bestehen: ein Klavierstück in Es (1845?), Männerchor „An dem Feste" (1845), Gem. Chor, „Das edle Herz", fünf Tantum ergo (1846), Zwei Kantaten („Auf Brüder zur frohen Feier" und „Auf Brüder, die Saiten zur Hand"), Festgesang, 22. Psalm, Männerchor („Lied vom deutschen Vaterland"), Duett („Wie des Bächleins Silberquelle"), Kyrie in G-Moll (Gem. Chor und Posaunen), Kyrie in Es (Fragment, für Chor und Orchester), Männerchor (Fragment, „Und steht's dann still"), Requiem in D-Moll (1849, für gem. Chor, Orch. und Orgel), 114. Psalm (Chor und 3 Pos.), Kantate (1852? „Heil Vater, Dir"), Zwei Totenlieder (1852, Gem. Chor), Magnificat (1852? Chor u. Orch.), Männerchor zum Wiegenfest („Die Geburt", Des-Dur, 1852), Männerchor „Vor Arneths Grab" (1854), Libera in F-Moll (1854, Chor u. Orch.), Missa solemnis in B (1854, Chor u. Orch.).

Dieser zweite St. Florianer Aufenthalt hält Bruckner volle zehn Jahre in der Klause; er empfand ihn ganz als die große Fortsetzung des ersten, wie er nie zwischen Lernen und Wissen oder Lehren Grenzen zog. Gleichwohl weitet sich die spätere Zeit dieses Aufenthalts gegen ein neues Ausschwellen hinaus. Zunächst werden die Reisen nach Linz zum Konzertbesuch häufiger. Auch Unruhen kamen über ihn; er reiste 1853, wie es scheint erstmalig, nach Wien, um eine Prüfung im Orgelspiel und Improvisieren abzulegen; der berühmte Theoretiker und Hoforganist Simon Sechter sitzt nebst Ign. Aßmayer und Gottfr. Preyer in der Kommission, die lebhaft auf ihn aufmerksam wird. Gleichzeitig mit all der Vertiefung in die Musik hatte er aber schon vorher (von 1850 an) von St. Florian aus einen zweijährigen Kurs an der Unterrealschule in Linz besucht, der ihn zu einer weitern Lehramtsprüfung vorbereitete. Nach der weitgeschichteten Ordnung des Schulwesens konnte der dann zu einer Prüfung für eine Lehrtätigkeit an Hauptschulen zugelassen werden. Zur Prüfung selbst ging er 1855, um sie leichterhand zu bestehen. Während demnach die Kursvorbereitung vor die erste Reise zu Sechter fällt, folgt die außermusikalische Prüfung erst nach. Solche äußere Anlässe zur Erweiterung seiner Allgemeinbildung ergriff Bruckner mit Leidenschaft, und sein Wissensdrang trieb ihn immer wieder an die Überlegung, ob er sich nicht neuerdings dem Lehrerberufe widmen sollte. Noch lange plagte ihn, daß er nicht Priester geworden sei. Diese Gleichgewichtsschwankungen finden Nahrung an dem ängstlichen Mißtrauen, ob er dem Musikerberuf gewachsen sei. Das zeigt sich

auch darin, daß Bruckner, vielleicht eingeschüchtert durch den gleichen Weg seines Amtsvorgängers Kattinger, an Verwaltungsstellungen dachte; er spinnt Gedanken von irgendwelcher bescheidenen Diensttätigkeit im Staate und hält ernstlich Ausschau nach einer Kanzlistenstelle; es kommt soweit, daß er eine zeitlang durch unentgeltlichen Aushilfsdienst in der Gerichtskanzlei des Marktes St. Florian eine Anwärterschaft betätigt[1]). Diese Staatsdienstidee hielt ihn noch lange fest, selbst späterhin noch über die Zeit seiner Studien bei Sechter hinaus, jedenfalls bis stark in sein viertes Lebensjahrzehnt. Aber schon seit 1851 erstrebt er auch eine Stellung an der Wiener Hofkapelle. Schwere Bangigkeiten beginnen in ihm aufzusteigen. „Ich sitze immer arm und verlassen ganz melancholisch in meinem Kämmerlein," klagt er 1852 in einem Briefe.

So will beginnende Krisenunruhe aus der eigenen Natur herauskreisen. In einer Zeit, da draußen längst die meisten aus Eitelkeit zur Kunst stürmten, rang hier in der Stille einer mit sich, der sich fest gegen die Not aller innern Berufung stemmte. Bruckner hatte in dieser zweiten St. Florianerzeit nebst allem übrigen auch noch Lateinstudien betrieben, die dem Kirchenkomponisten frommten, zugleich aber, wie ihm vorschwebte, einer sonstigen Anstellung zugute kommen sollten. Es scheint, daß er einen ungeheuren Respekt vor der Musik in der Welt draußen bekam, der ihn beunruhigte, wie er sich überhaupt alles Leben, zu dem er nicht gegriffen, aus gewaltiger Künstlerphantasie ins Riesenhafte hinausdachte, und so auch all die viele Tagesleere in der Musik überschätzte, wie er sich andrerseits auch in St. Florian, trotz seiner Stellung und wachsenden Ansehens, immer als Schüler fühlte. Viele Seiten seiner Natur, keineswegs allein die ängstlich bescheidene, brechen darin aus, wie sich noch später zeigen wird. Einige Stütze gab ihm nach vielem Freundesdrängen eine neue schüchterne Reise zu Sechter nach Wien, 1855, im gleichen Jahre, in dem er die Hauptlehrerprüfung ablegte. Sechter, dem er kirchliche Kompositionen vorlegte, fand sich zu seiner Ausbildung bereit. Bruckner als Schüler bei sich anpochen zu sehen, war damit dem gleichen Lehrer beschieden, dem sich einst (fast

[1]) In einer Bewerbung aus dem Jahre 1853 betont er, daß er „auf alle ihm mögliche Weise mit allem Fleiße und Hingebung bemüht war, sich für das Kanzleifach auszubilden, welchen Beruf er schon lange in sich fühlt". (Gesammelte Briefe, herausg. von Max Auer, Regensburg 1925).



drei Jahrzehnte zuvor) Schubert zum Unterricht angemeldet, zwei Wochen bevor sein Tod den Beginn der ersten Lehrstunde verhinderte.

Durch Bruckners Leben gehen gewisse Grundbewegungen, die im Kunstwerk als gleichartige psychische Kraftformen regelmäßig wiederkehren, in verschiedenste Ausdrucksweisen verkleidet, welche reich sind wie die Natur selbst und ebenso einheitlich. So streicht durch Bruckners Leben eine geschlossene, fast symphonisch zu nennende Kraftentwicklung mit ihrer durchströmenden Gestaltungsfülle und zugleich gewissen charakteristischen Stimmungs- und Bewegungsausschwankungen; Bruckner legt immer auf große Steigerungen an; ehe aber eine neue ansetzt, erstehen eigentümlich lastende, unruhbeschwerte Vorbereitungsspannungen, oft in beträchtlicher Länge die Kräfte der kommenden Erregungen aufspeichernd. Schon das liegt hier offen; dann aber ist merkwürdig, wie sich abermals ein neuer Lebensabschnitt so vorbereitet, daß sich mit ihm gleich auch die ersten Voranzeichen des noch später folgenden regen, ganz wie in seinen Werken ein neuer Teil schon mit dem Anfang die Spuren der ganzen Endentfaltung und darüber hinaus des Übergangs in den nächsten Teil enthält, zuweilen schon in verborgenen motivischen Vorentwicklungen oder auch nur rhythmischen oder sonst vorwärtsweisenden Erregungen allgemeinerer Art. Schon der Antritt des zweiten St. Florianer Aufenthalts lag längst vorher in deutlicher Entwicklung motivisch vorbestimmt; nun öffnet sich, während Bruckners Lebensweg erst noch der bedeutungsschwere Abschnitt der Linzer Jahre bevorsteht, gleich mit der Aussicht auf Sechters Unterricht der fernere Ausblick nach Wien; denn der sollte, mittelbar und unmittelbar, die weitausschwellende Folge davon werden. Bruckners Leben ist nicht äußerlich nach Aufenthaltsorten etwa oder Berufsstellungen schlechtweg in Abschnitte zu sondern, vielmehr verbindet ihm sein geheimweisendes, aus Gestaltbewegungen des eigenen Charakters gestaltendes Schicksal dieGruppen zugleich in unterströmenden Verbindungswegen; auch das ist symphonisch und wurde formale Bestimmung. Auch die Art aber, wie sich mit leiser, dann schwellender Unruhe, in gewisser Bangigkeit selbst der kommende Linzer Abschnitt noch aus der St. Florianer Zeit heraus vorbereitet hatte, entspricht ganz den Kraftwegen in Bruckner, die er auch im Schaffen und seiner ganz ihm eigenen Form entfaltet.

Durch die Fahrt zu Sechter vorbereitet, geht aber dann ähnlich auch durch die Linzer Zeit ein Drängen und Schwellen, das sich gegen Kommendes hinaus öffnet. Das eigene Vorwärtslenken ferner, die Art, wie Bruckner sein Leben werden, wenden und reifen ließ, nie drängend, eher zurückhaltend, mehr getragen als mit Ehrgeiz die Wege lenkend, könnte allein schon darauf weisen, wie sich ganz aus seinem innern Schicksal, getrieben und getragen von ihm, das Äußere in die Wege legen mußte, und sich nach gleichen Entwicklungslinien gestaltete, wie sie in seinem Wesen wirkten. Mochten die einzelnen Erfüllungen an Zufällen hängen, über sie oder andere mußte der ganze Kräftezug seine Wellenlinien ausfließen lassen und in die flimmernde Unbestimmtheit der täglich bereiten Zufälle einbreiten. Sowenig wie aus seiner geschichtlichen Umgebung kann man daher Bruckner aus seiner Heimatlandschaft oder dem Florianer Stil oder dergleichen „ableiten"; wohl fand er dort Wesenserfüllung, den ihm gemäßen Untergrund, er konnte ihn durchdringen wie nur ein dazu Auserwählter, aber was das Leben bildet, ist eigener Untergrund selbst, die Innendynamik des Charakters, die beim Genialen mit freier Sicherheit die ihr gemäßen Bewegungsformen gewinnt.

In die Domorganistenstellung von Linz wurde Bruckner förmlich hineingehoben wie in eine seiner Krönungen. Während ihn ein Drängen beunruhigte, war er überstark geworden. Erst war er bei einem Probespiel für provisorische Besetzung als bloßer Zuhörer im Linzer Dom anwesend und wurde nur am Schluß gegen langes Sträuben von seinem früheren Theorielehrer Dürrnberger dahin gebracht, sich nach den bisher vorgetretenen Bewerbern überhaupt hören zu lassen. Eine freie Improvisation über ein gegebenes Thema schlug sofort alle aus dem Felde. Das war im November 1855. Erst im Januar darauf sollte das Probespiel zur definitiven Besetzung auf Grund der vorherigen Bewerberauslese stattfinden. Die Landeshauptstadt, so eng ihre Verhältnisse, bedeutete für Bruckner schon die große Welt, und sie war es auch, wenn man an den Gegensatz zur bisherigen Entwicklungsstille denkt; darum trug er eine große Scheu davor. Auch sonst war es wieder mehr als seine stete Bescheidenheit, was sein Zögern ganz aus seinem Innern verstehen läßt; als spürte er eine dunkle Ahnung, daß sich mit der Erschließung an die Außenwelt seine stärkste Lebenskrise vorbereite, und als ahnte er auch schon die Gewalt, mit der sie ihn fast aus dem Leben werfen

sollte. Und dennoch waren bis zu ihr kaum äußere Feinde wider ihn; die erhoben sich erst später, nachdem er sichtbar geworden, und zunächst sah sich Bruckner überall von Milde und Förderung gehoben. Er verweigerte die Anmeldung, auch noch als von Linz selbst Aufforderungen kamen, die ihm die dortigen Wünsche beweisen konnten; erst dem für ihn bindenden Wunsch von St. Florian glaubte er sich schließlich fügen zu müssen. Neuerlichem Vorspiel im Wettbewerb folgte sofort die einstimmige Wahl.

*Lebenswende*

So kommt Bruckner 1856 nach Linz. Vor dem äußern wie vor dem innern Eindruck sucht er sich zunächst in die eigene Stille zu retten. Einer der ersten, die ihn voll erkennen, ist sein Bischof Rudigier, der stets die Hand über den Schirmungsbedürftigen hielt. In der Stadt erwacht bald über einen engern Kreis neuer Freunde und Bewunderer hinaus reges Erstaunen über den Organisten. Sein Ruhm verbleibt bis in die späteren Linzer Jahre zuvörderst noch zwischen dem des Orgelspielers und des Schaffenden: es ist vor allem der des Phantasierens. Sein regelmäßig an Samstag-Nachmittagen veranstaltetes Vorspielen und Improvisieren an der großen Domorgel wird rasch zu einem der Ortsereignisse; hier zündete zum erstenmal die Gewalt des noch ungeschriebenen Schöpfertums der augenblicklichen Eingebung. Bruckner flüchtete auch von diesem Aufflammen seines Genies nochmals zurück, indem er wieder an die Anfangsgründe der Theorie sein seltsames Suchen hinabsenkte. Unter Förderung seines Bischofs beginnt er nach zwei Jahren, von 1857 an, regelmäßige Ferienreisen nach Wien, um bei Sechter nunmehr die Unterweisung zu erhalten. Die Arbeitsfülle, die er neben dem Hauptberuf für diesen Unterricht bewältigte, grenzt abermals ans Wunderbare und versetzte den gestrengen Sechter selbst in Erstaunen. Bruckner erwarb nacheinander Prüfungszeugnisse über Harmonie- und Generalbaßlehre, dann über den einfachen Kontrapunkt, schließlich über den doppelten und seine fugierten Künste, alles nach Sechters strenger und restlos gründlicher Methode, deren stärkste Eigenart auch von Bruckner späterhin immer in der Lehre von den sog. Klangfundamenten und seiner eigentümlichen Annahme von „Zwischenfundamenten" erkannt wurde. Hier blieben für Bruckner begriffliche Grundauffassungen, die ihm

ganz und gar lagen, die er aus seinem eigenen Musikgefühl bestätigt fand, und die seine Musik durchdringend und sichtbar beeinflußten. Als der Lehrgang 1861 beendet war, drängte es den Sonderbaren zu neuen Bestätigungen seiner Reife; er bewarb sich um eine Prüfung in Wien über theoretische Kenntnisse und Orgelspiel vor höchster Fachkommission. Auch das ist nach verschiedenen Seiten hin aus dem gesamten innern Weg zu verstehen, der jenseits der eigentlichen Entwicklung des Musikers in ihm lag: die Lebenskrise, gegen die es unsicher und wachsend drängte, erschien ihm allmählich klar als die Berührung mit der musikalischen Außenwelt; er fürchtete die Entfaltung an sie und wollte, mißtrauisch das eigene, in der Abgeschiedenheit erwachsene Maß nicht übersehend, vor ihr bestehen können; der Drang zu solchen Prüfungen entsprang somit nicht dem Vollgefühl seines Könnens, aber diese Bedenken wurden ihm, was dem Heros die Steigerung der Gefahren. Zu jenem Unsicherheitsgefühl trieb Bruckner zweifellos auch das Bewußtsein, daß er mit seiner neuen Stellung schon äußerlich vollständig auf dem Boden des Berufsmusikers stand, während er noch in St. Florian zugleich an Lehrtätigkeit gebunden war. Über andere innere Zusammenhänge, die ihn dauernd zu solchen Schritten trieben, soll noch später die Rede sein. Vom Wiener Konservatorium aus wurde eine Kommission von fünf Prüfenden eingesetzt (Herbeck, Hellmesberger, Sechter, Dessoff, Schulrat Becker); es kam zum berühmten Examen in der Piaristenkirche über Stegreifverarbeitung einer Doppelfuge, welches mit dem ungewohnten Vorgang schloß, daß sich die Prüfenden als die kleineren vorkamen, und dem noch ungewohnteren, daß einer wenigstens dabei war, Herbeck, der es auch laut äußerte.

Alle, die Bruckner überhaupt in dieser Zeit beim Phantasieren hörten, bekannten, wie von einem Wunder oder Naturereignis getroffen zu sein; seine Gewalt schlug da schon unmittelbar aus. 1860 berief auch der Linzer Chorverein „Frohsinn" Bruckner zum Dirigenten. Es ist die erste bescheidene Berührung mit weltlichem Musikberuf. Eine ihm drei Jahre später angebotene Stellung als Leiter des Linzer Musikvereins lehnte er ab[1]). Bruckner war übrigens auch als Chormeister des „Frohsinn" zuerst nur ein Jahr, bis 1861, tätig, dann erst wieder 1868 drei Vierteljahre lang, dicht vor seiner Über-

[1]) Der Grund war, daß der Verein auf Bruckners strengere Anforderungen für den Probenbesuch und überhaupt auf straffere künstlerische Organisierung nicht einging.



siedlung nach Wien. Die Unterbrechungen waren also wesentlich länger als die Wirksamkeit, doch blieb er zwischendurch in regen Beziehungen zum Verein[1]). Zweimal, 1861 und 1868 bewarb er sich vergeblich um die Dirigentenstelle am Salzburger „Mozarteum". Die Enge beginnt ihn bald zu drücken; er klagt schon 1861 bitter über „echte Krähwinkler-Charaktere". 1864 spielt er mit dem Gedanken an eine Anstellung in Mexiko in der Hofkapelle des Kaisers Max (Bruders des österreichischen Kaisers). Auch nach Rußland will er mit seinem Wiener Freunde Rudolf Weinwurm („wenn man uns im Vaterland nicht kennen will"; Brief vom 18. Okt. 1864). Er denkt auch an Orgelkonzerte in deutschen Städten. Zwischen den musikalischen Betätigungen setzte Bruckner in Linz die Lateinstudien immerzu fort. Alles warf sich in ihm auf, dunkel drängt es nach allen Seiten.

Zugleich hatte er abermals nach einem neuen Lehrer in der Musik gesucht. Es war wieder ein Ausdruck seiner Unruhe um die Kenntnisse des äußeren und auch außerkirchlichen Musiklebens, was ihn diesmal zum Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler führte[2]). Ihn bekümmern jetzt die Gebiete der Formenlehre und Instrumentation; in Farben beginnt auszustrahlen, was sich in innerem Aufbau vorbereitet hatte. In jene beiden Schulbegriffe faßte sich ihm nichts anderes ein, als schlechtweg die Entfaltung der Untergründe, die er seit Sechters Unterweisung nun in sich bewältigt wußte, an die reichen Außenbilder der weltlichen Musik. Kitzler scheint ihn hierin verstanden zu haben; zumindest erkannte er sofort, daß hier weniger ein Lehrschema als die Unterweisung nach den vielen technischen Fragen hin am Platze sei. Gleich der erste draußen im Leben stehende praktische Musiker, an den sich Bruckner damit wandte — und Kitzler war im besten Sinne einer, der das Handwerk bis zur Routine erschöpft hatte — geriet in höchstes Erstaunen über Bruckners Aufnahmefähigkeit und blendende Genialität. Trotzdem ging er gründlich die instrumentalen Formtypen mit Bruckner durch und begriff, daß es vor allem auf die Erfassung der technischen Ausführung

[1]) Sie waren durch Parteiungen getrübt; 1861 war Bruckner „infolge zu arger Beleidigungen ausgetreten". Eine neue Bewerbung im Jahre 1866, zu der man ihm vom Verein selbst auszugeredet hatte, scheiterte dann dennoch.

[2]) Wahrscheinlich schon im Herbst 1861.

bei den weltlichen Musikstilen und einzelnen Musikgattungen ankam, die er ihm, von Sonaten Beethovens ausgehend, bis zum Stand der damaligen Moderne beibrachte[1]). Hier gab es für Bruckner — und dies ist höchst bedeutsam im Gegensatz zum Ausbau seiner musikalischen Untergründe — trotz der zögernden Ehrfurcht, die er für all diese Dinge mitbrachte, kaum ein eigentliches Lernen mehr, wenigstens nicht von der Art, wie er vordem lernte: er nahm reißend überschnell alles in sich auf; es lag in ihm erweckungsbereit und bedurfte nur der leisen Anregung, um sich in ihm gefühlsmäßig auszubreiten, ohne daß er mit Verstand und Lehrbegriffen alles abzutasten brauchte. Zum erstenmal mußte sich damals Bruckner des Übermaßes seiner Intuition über das Wissen bewußt werden. Dies war vielleicht die bedeutsamste von den Bruckner bewußt gewordenen Erkenntnissen, die seine Hinauskehr an die Außenwelt mit vorbereiteten.

Was aber weitaus mächtiger in ihm gärte, blieben dunkle Unruhen, die zunächst durch die Strenge des Dienstes und geregelte Außenwege zusammengehalten wurden. Unaufhaltsam öffnet sich sein Leben aus der ernsten Verhaltenheit seines Domdienstes heraus, und eine rätselvolle Erwartung in ihm fand auch in all den Reisen zu Sechter, dem wachsenden Linzer Freundeskreis, dem Unterricht bei Kitzler oder den Choraufführungen nicht ihren Frieden. Schimmerten ihm neue, immer lichtfrohere Horizonte entgegen, so fühlte er gleichzeitig noch gedunkeltere Urgründe stets weiter in sich aufgähnen. Es war keine bloße Erneuerung der schon in den letzten St. Florianerjahren beginnenden Ruhelosigkeit, sondern ihre beängstigende Steigerung, die den Stillen zwischen Vollendung und Suchen stetsfort hin und her warf, am Sinn seines Lebens wanken ließ und den Glaubensstarken vor sich selbst in ungekannten Schrecken setzte. Wieder wird es in äußeren Lebensereignissen kaum sichtbar; sie sind selbst nur schwache Anzeichen davon. Es schlägt tiefe und mächtige Wellen in ihm, alles schwillt gegen die große Wende aus, — die seltsamste vielleicht, welche die Geschichte schaffender Künstler kennt. Eines jener Anzeichen ist nun auch Bruckners plötzliche Zugänglichkeit für ein Werk wie Wagners „Tannhäuser“ (vgl. S. 64). Es war seit 18 Jahren vollendet, als er es durch Kitzler kennen lernte, der

---

[1]) Aus Büchern studierte Bruckner damals die Formenlehre von Lobe und die Instrumentation nach Lobe und Marx.



auch unter Bruckners hingerissenem Staunen die ersten Aufführungen in Linz zuwege brachte (1863). Bruckner sog Geist und Klangzauber in gleicher Erregung ein, warf sich mit all seiner Wucht auf das Studium der Harmonien, des Aufbaus, der Textvertonung, des dramatischen Ausdrucks und anschließend an Proben und Aufführungen auch der Instrumentalpartitur. Er bezeichnete dies stets als eines seiner gewaltigsten Lebensereignisse, und was sich ihm hier eröffnete, war keine Entwicklung oder Reifung im gewöhnlichen Sinne; gereift war er längst; auch das technische Können wäre gar nicht das wesentlichste gewesen, es war ein überwältigender Ausbruch aus sich selbst, der ihn durchschütterte. So war es auch kein Empordringen aus irgendeinem schlummerhaften Zustand oder einer Anfängerschaft, wie sich dies manche (auch Biographen) vorstellten, sondern aus einem Wachen in andern Regionen. Eines ist freilich wahr: es ist kein Zufall, daß ihm die Werke von nun an erst in Fülle und Breite entströmen; Bruckner hatte mit der Wendung nach außen überhaupt erst die Lösung aus sich gefunden, und das lag weniger an den neuen technischen Kenntnissen (die zudem ohnedies fast fertig in ihm lagen) als in der psychischen Krise der Auslösung. Die Einführung in den „Tannhäuser" durch Kitzler war somit nur die letzte Befreiung, keine Grundlegung etwa; wäre jene nicht von da gekommen, so hätte sich die innere Spannung bei irgendwelchem andern Anlaß den Ausbruchspunkt und freie Bahn geschaffen. Es bedurfte nur einer Berührung, so kam das Ganze in ihm zum Anklingen. Das Ganze, Unermeßliche, das hier in einem Werk neuen Kunststiles nur eine Einzelerfüllung gefunden. Bruckners eigener Ausbruch gegen die Romantik hin war vollendet[1]).

[1]) Es ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen und auch durch Kitzlers Berichte bestätigt, daß Bruckner vorher nie einen Ton von Wagner gehört hatte. Er hätte hiezu bei den Besuchen Sechters in Wien Gelegenheit gehabt, auch Wagner selbst weilte während dieser Zeit mehrmals in Wien; der „Tannhäuser" wurde dort 1857, im Jahre des Studienbeginns bei Sechter, hintereinander in zwei Vorstadtbühnen, dann seit 1859 in der Hofoper aufgeführt; der „Lohengrin" wurde dort 1858 gebracht, nachdem schon 1853 Konzertfragmente vorangegangen; Wagner selbst hörte, aus der Verbannung zurückgekehrt, dort 1861 zum erstenmal das Werk ertönen; 1860 ward in der Oper der „Fliegende Holländer" in den Spielplan aufgenommen; 1862 erklangen in Wien zum erstenmal, unter Wagners eigener Leitung, Konzertbruchstücke aus den „Nibelungen" und „Meistersingern"; (ein Jahr hindurch fanden zuvor zahlreiche „Tristan"-Proben in der Hofoper statt, die Aufführung wurde aber hintertrieben). Aber in diesen Jahren war Bruckner



So vollendet sich der übermächtigste, überpersönlichste aller seelischen Vorgänge in Bruckner, daß aus seinem tiefmystischen Charakter nunmehr romantische, hochromantische Züge hell ausloderten, die in ihm längst verborgen glommen. Hat man das Wesen des Mystischen erfaßt, so wird auch klar, daß es geschehen konnte, ohne daß es sich am romantischen Wesen zerstörte. Gerade damit ist auch schon begreiflich, daß schwerste religiöse Skrupel Bruckner zu durchwühlen begannen. All das Klingen in ihm weht nun gegen andere Klangregionen, und anfangs mochte er oft mehr erschrocken vor den innern Tonvisionen stehen, die sich ihm da auftaten. Und noch eines: in der Tat barg auch schon das große neuromantische Orchester, so lechzend er es aufnahm, eine Gefahr für seine scheue seelische Reinheit.

Wie das plötzliche Eindringen in die Tannhäuser-Partitur nur eine Auslösung bewirkte, das deuten zur Genüge Klänge aus bisherigen Werken; auch Wagner klang in Bruckner, ehe er ihn kannte. Dann aber ist noch eines zu beachten: auch die kommenden Werke, bis über die ersten Symphonien, zeigen den romantischen Musikcharakter sogar nach andern Seiten hin ausgegossen, als er in der Tannhäuser-Musik erglüht. Und das beruht keineswegs allein darin, daß Bruckner, wie namentlich in den kommenden Messen, ihn zunächst seinem eigenen, aus andern Urgründen empordringenden Wesen einschmolz; vielmehr wirkte sich auch die romantische Eigenart selbst gleich nach andern ihrer unendlich reichen, geschichtlich noch nicht verwirklichten Züge hin aus. Gewiß blitzen nebst technischen Beeinflussungen auch unmittelbare Anregungen aus dem Tannhäuser-Charakter, insbesondere seinem religiösen Teil, auf, doch muß man auch sehen, daß bis über Bruckners drei erste Symphonien überhaupt noch ganz andere, auch andere Merkmale romantischer Dämonie vorherrschen als eigentlich die charakteristischen der Wagnerschen Romantik (wobei nicht allein an den „Tannhäuser" zu denken ist); insbesondere die Dritte bedeutet trotz gewisser Hinwendung und späterer Widmung

---

auf die Studien konzentriert und vor allem innerlich jeder derartigen Anregung noch unzugänglich. So war ihm auch, selbst wenn er doch gelegentlich ein Werk von Wagner gehört haben sollte, der Weg zu ihm noch nicht frei, und das lag an wesentlich andern Gründen als etwa an der Schwierigkeit des neuen Stiles; ein sicherer Instinkt hätte sich einer vorzeitigen Berührung mit ihm widersetzt. Soviel ist sicher, daß sich Bruckner erst mit diesen Tannhäuserstudien gegen Wagners Welt und Art öffnete.

an Wagner zugleich noch eine ganz andere Wendung und ein höchst sonderbares, ganz weit abliegendes Stilereignis. Nicht umsonst bezeichnete dann Bruckner seine Vierte hinterher erst als die „Romantische", und auch sie spielt nach durchaus neuen und andern Seiten als Wagners Wesen, aber in ihr liegt zum erstenmal jene leuchtende Ausgießung des romantischen Charakters, die auch die späteren Symphonien zunächst weiter durchglüht, gedunkelter freilich und wieder nach zahllosen neuen Seiten hin verstrahlend. Selbst ihr, dieser voll durchglühten Ausgießung, gehen, wie es nur natürlich, in der anders gearteten Romantik der vorherigen drei Symphonien Spuren vorauf, aufleuchtende Einzelheiten, aber der herrschende Grundcharakter, der die Werke durchbreitet, ist von vornherein ein neuer, durchaus Bruckner eigentümlicher. Ihn nur als Beeinflussung durch Wagner anzusehen, wäre ebenso flüchtig und grundfalsch, als wenn man die Auseinandersetzungen mit den klassischen Symphonien darin und vielfache ihrer Nachwirkungen nunmehr deren Grundstil gleichsetzen würde. Mehr als die vielen geschichtlichen Teilzüge hat Bruckner den Reichtum der Romantik aufgewiesen, und zwar den Reichtum an musikalischen Charakteren an sich.

Ein derart ursprungsstarker Mensch mußte aber die weltliche Musik, hatte er sich einmal zögernd an sie hinausgewandt, dann sogleich da erfassen, wo sie in stärksten Werdetrieben lag, daher in ihren damaligen kühnsten Neugestaltungen, deren Wucht er sofort erfühlte und schon überstark in sich trug. Ja noch mehr, er griff sofort über sie hinaus, das Werden und Keimen darin riß ihn, der von ihren Kräften unmittelbar erfüllt war, weiter vorwärts als es draußen rings um ihn schon gediehen war.

Bruckner gab sich nun einer neuen Welt nicht hin, um die alte zu verlieren, sondern er durchdringt von deren Urerlebnis aus die neue, umfaßt sie und gibt ihr Weitungen, die sie selbst nicht übersehen konnte. In Bruckner vollzieht sich aber mit dieser Wende der lebensgeschichtliche Weg, der ganz der in ihm wirkenden, aus dem Grundcharakter vorbestimmten Schauweise entspricht. Fortan war er auch frei für die Berührung mit der Außenwelt im Leben selbst, die sich schon aus der ganzen Linzer Zeit heraus tastend vorbereitet hatte. Auch sie sah er, wie die neugewonnene weltliche Musik, nun unendlich lichtvoller und reicher, als sie sich selbst in ihrem Tage gewahrte, aus seinem mönchischen Dunkel wie geblendet, scheu vor ihrer phantastischen Größe an sie hinaussehend.

Nach den Studien bei Kitzler lernte er noch einiges bei dessen Nachfolger Ignaz Dorn, der ihn auch in Liszts Faustsymphonie einführte, das gleiche Werk, das auch Wagner vor Vollendung des „Tristan“ mächtig angeregt hatte. Auch bei Wilhelm Gericke, Orchesterdirigenten in Linz, holte sich Bruckner noch einige Unterweisung; doch tritt dies alles an Bedeutung hinter den Studien bei Sechter und Kitzler zurück.

Die Werke, die nach den Tannhäuserstudien einsetzen, lassen nun, wie es selbstverständlich ist, auch noch durchaus die Gegenstrebung mit den neuen Lebensstrebungen zugleich erkennen; sie sind nicht sofort volles Ausblühen des hochromantischen Musikstiles, sondern das Hinausdringen an ihn, spiegeln also Bruckners Wendung. Es gibt ein Werk, abseits geblieben schon wegen seiner Keuschheit, das besonders sichtbar den Grundvorgang der ganzen Entwicklungskrise, jenes Hinausschwellen aus dem alten kirchlichen Urgrund und das Ausblühen gegen die Romantik spiegelt: es ist die E-Moll-Messe. Dort ergreift das überstarke Hinausahnen gegen hochromantische Fühlweise bald Einzelheiten, bald ganze Teile der im liturgischen Grundstil anhebenden Musik und bleibt dennoch von ihm umschlossen und bezwungen, stets wieder in den Urschoß der reinen altkirchlichen Klänge zurücksinkend. Es ist nicht in einfachem Sinne obenhin eine Vermählung kirchlichen und hochromantischen Stiles, berechnete Vermengung ihrer Elemente, sondern ganz und gar die Spiegelung jenes Empordrängens aus den mystischen Urbereichen an neue, hellere und doch der Mystik gar nicht unvereinbare Kreise der Innenschau. Nicht als ob in dieser Messe die Wandlung begänne und fortan eindeutig die Grenze zu den neuen Bereichen überschritten sei: es ist sogar ein Werk, das erst der späteren Krisenzeit angehört, die große D-Moll-Messe war schon in ganz anderen, moderneren Tastversuchen vorangegangen, sogar die I. Symphonie schon gereift, auch sonst zeigte sich das Hinausdrängen schon in verschiedenstem Bilde; nicht zeitlich ist also die Lebenswende in den Augenblick der E-Moll-Messe konzentriert, aber ihrem Wesen nach liegt sie hier offen wie in gedrängter Verdichtung. Was sich hier vollzieht, ist nichts geringeres als die Auseinandersetzung des uralten abendländischen Seelentums mit der Romantik, und auch erst mit deren voller Entfaltung konnte diese durchgreifende Vereinung einsetzen.

Aber schon bis zu den großen Wendeereignissen war die ganze Linzer Zeit reicher an Kompositionen geworden; auch kleinere welt-

liche sind schon in zunehmender Anzahl dabei, zum Teil auch äußerlich mit seiner Chorleiterstellung zusammenhängend. Was aber dabei Bruckner selbst bestehen ließ, ist nur ein kleiner Teil dessen, was er im Stillen vollendet und wieder vernichtet hat. Reiner ist nie ein Schaffender der Welt und der Kunst gegenübergestanden. Der ersten Linzer Zeit (1856) entstammt das „Ave Maria“ in F für gemischten Chor und Orgel, dann eine Reihe weltlicher Stücke kleinen Umfangs: das Klavierstück „Erinnerung“, die Lieder, „Amaranths Waldeslied“ (1858), „Entsagen“, „Im April“, und eine Litanei (1858). 1860 entstand der 146. Psalm für Chor, Soli und Orchester, 1861 ein neues „Ave Maria“ für mehrstimmigen Chor, 1861 der „Grabgesang“ für Männerchor und ein Graduale „Afferentur“. Dies fällt noch vor die Tannhäuserstudien. Aus ihrer Zeit selbst stammt eine F-Moll-Symphonie (1863), als Studienarbeit gemeint und daher nicht als die „erste“ gezählt; ferner eine Fuge in D-Moll für Orgel (1862), Festkantate „Preiset den Herrn“ (1862), Ouvertüre in G-Moll (1863), Vier kleine Orchesterstücke (1863?), Der 112. Psalm (Doppelchor u. Orch. 1863), „Herbstlied“ (Männerchor mit zwei Sopranen u. Klavier, 1864), „Um Mitternacht“ (Männerchor m. Altsolo u. Klavier, 1864).

Nach dem Tannhäuser-Ereignis dichtet sich auch die Fülle des Schaffens umso mehr, als nunmehr auch die Werke großen Ausmaßes mit einsetzen. 1864 entstand noch die erste der drei Messen, in D-moll für Soli, Chor und großes Orchester. Noch im gleichen Jahre kam sie im Linzer Dom zum Erklingen. Gleich darauf, 1865, begann auch die Arbeit an der I. Symphonie (C-moll). Kühner als überall bisher gab sich Bruckner hier neuen Ausdruckswegen hin; das Werk wurde gleich eines der kühnsten der romantischen Zeit überhaupt, von solcher Eigenart und von solchen Abgründen, daß diese am allerwenigsten bemerkt wurden. Die Vollendung fällt ins Jahr 1866. Pünktlich an die erste Aufführung (1868 in Linz) beginnen sich auch die ersten Mißverständnisse zu knüpfen. Allerdings erst noch keimhaft, was umso verwunderlicher bleiben mag, als das Werk ganz und gar nichts „Keimhaftes“ enthält, wie man es ihm später in billiger Schlußfolgerung aus der Erstzahl andichtete. Noch während seiner Vollendung entstanden an kleineren Werken ein „Trauungslied“ für Männerchor (1865), Zwei Militärmärsche (1865), ein Chorquartett „Du bist wie eine Blume“ (1866), ein Klavierstück („Stille Betrachtung), Phantasie in G-Dur für Klavier,

und der Männerchor „Germanenzug“ (1865 in Linz aufgeführt und preisgekrönt), dessen ursprüngliche Fassung zu einem Text „Zigeuner-Waldlied“ noch weiter zurückreicht; die Umarbeitung fiel ins Jahr 1863. Die Männerchöre „Vaterlandslied“, „Vaterländisches Weinlied“ und „Der Abendhimmel“ entstanden 1866.

Die zweite der großen Messen, in E-moll, für achtstimmigen Chor und Blasinstrumente ohne Gesangsoli, ist Ende November 1866 vollendet. Ihr und der I. Symphonie folgt als dritte der Hauptmessen die F-moll-Messe, 1868 in Wien beendet. Zu Linz entstanden im Jahre 1868 noch ein Hymnus („Iam lucis orto sidere“), das Offertorium „Inveni David“ und ein Pangue lingua. Ferner fällt in die Linzer Zeit eine (gleichfalls nicht in die Neunzahl eingerechnete) Symphonie in D-moll (umgearbeitet in Wien 1869). In der Tat liegen zwischen den Hauptwerken dieser Zeit, ihrem Charakter und ihrer Willensrichtung, ganz ungeheure Ausschwankungen.

Zeichen der Gärungen, die den wild aufgejagten Geist zerwühlen, sind auch krankhafte Ausschwankungen; sie werden an der Grenze seelischer und nervöser Leiden sichtbar, um in verschiedenen Formen den Gequälten zu durchzucken. Da geht es mitunter wie ein Knacken durch den mächtigen Stamm. Stark Verhaltenes schlägt zur Selbstpeinigung zurück; zuweilen bleibt Bruckner dabei stehen, unzählbare Dinge zu zählen, so die Blätter eines Baumes, Perlenflitter eines Kleides, Fenster einer Stadtaussicht, Sterne und Sandkörner; wohl verirrte und doch bedeutsame Äußerungen eines Zwanges bewegte Grenzen zu fassen[1]). Ein Rest dieser Erkrankung blieb

[1]) Auch in einer andern krankhaften Entartung erscheint Sinn verborgen, der seine qualvollen Auswege sucht. Ernst Decsey („Bruckner“, Berlin 1919, S. 110) berichtet von einer Punktmanie, dem „Bewundern von Punkten bei Unterschriften und auf Türtafeln“. War dies zwangsartige Verkrampfung, dann scheint es doch kein Irrgeist gewesen zu sein, der sich in die Punkte verbohrte; kennt man Bruckners Wesensart, ganz besonders die Weise, wie er nach Erkenntnissen (auch in seinen musiktheoretischen Studien) suchte, so scheint in der Hingezogenheit zur schwindenden Ureinheit aller räumlichen Ausdehnung eine psychologische Bedeutung zu liegen. Er suchte letzte Innenpunkte im Grunde überall; aus ihnen erflossen ihm die unendlichen Größen und in ihnen wies es zum ersten Element zurück. — Die Form nun, in der sich diese Zwangszustände äußerten, scheint auch auf eine Gewissensangst zu deuten, eine Nebenform etwa vom selbstquälerischen,

anscheinend in ihm verfestigt, um zuzeiten wieder als Leidenszeichen auszubrechen. Die Irre, aus der sich nach jedem Genialen Fangarme ausstrecken, scheint von Ferne mit dem Einsamen lockende Spiele zu treiben, und es gibt Grenzen, wo das Versinken in Wahnvorstellungen vielleicht die größere Wohltat gewesen wäre[1]). Vor Selbstvernichtung wahrte religiöse Bindung; so versank Bruckner in andere Abgründe. Aus ihnen drangen stets bedenkliche Gemütsstörungen hervor. Sie verdichteten sich charakteristischerweise während der Reifung der I. Symphonie, des ersten Werks, das ganz jenseits der vollendeten großen Wende steht, aber sie erreichten erst nach seiner Beendung ihren Höhepunkt. Durch drei Monate setzte Bruckner im Jahre 1867 sogar seine Tätigkeit zwecks einer Kaltwasserbehandlung im Bade Kreuzen aus.

Ihn beherrschte damals in der Fülle all der Unruhen, die um die große Krise auswellten, auch das Bewußtsein, „grundsätzlich von aller Welt zurückgezogen und auch verlassen" zu sein[2]). Ähnlich wie Beethoven in der Zeit des Heiligenstädter Testaments schrieb Bruckner davon „aus der Welt zu gehen". Beethoven hatte sein drittes, Bruckner das vierte Lebensjahrzehnt hinter sich; indessen ist darin für beide ein andrer Lebenszeitpunkt in charakteristischer Weise gemeinsam; es ist hier wie dort der Augenblick,

---

durch alle Fegefeuergeister gehetzten Abbeten der Rosenkränze, Spuren einer verzweifelten Selbstverstrickung, wie sie in Bruckners Religiosität selbst nicht auftraten und vielleicht gerade darum in solchen geistigen Nebenformen ausbrachen. Bruckners Religiosität war es im Gegenteil, die ihm stets frei und groß blieb und ihn darüber hinausläuterte. Auch gesteigerte Zustände einer religiösen Inbrunst, die ihn namentlich in den letzten Jahren vor dem Tode befielen, scheinen mehr Verzückungen als Selbstqualen in kleinlich-ängstlicher Art gewesen zu sein.

[1]) „Magst Du Dir denken oder gedacht haben — oder gehört haben was immer! —! Es war nicht Faulheit! — es war noch viel mehr!!! —!; es war gänzliche Verkommenheit und Verlassenheit — gänzliche Entnervung und Überreiztheit!! Ich befand mich in dem schrecklichsten Zustande; Dir nur gestehe ich's — schweige doch hierüber. Noch eine kleine Spanne Zeit, u. ich bin ein Opfer — bin verloren. Dr. Fadinger in Linz kündigte mir den Irrsinn als mögliche Folge schon an. Gott sei's gedankt! er hat mich noch errettet." (Brief aus Kreuzen vom 19. Juni 1867 an Rud. Weinwurm.)

[2]) Schon 1864 schreibt Bruckner an Weinwurm: „Was ich unter Melancholie verstand — ich drückte mich nur schlecht aus — es ist zum größten Teile nur Feindschaft gegen die Menschheit, deren Liebenswürdigkeit, Aufrichtigkeit und Treue gewiß auch ich bitter genug so oft empfinden mußte und noch empfinden muß."

da sich eine entscheidende Wendung im Schaffen bereits Bahn gebrochen hatte; nicht also die Vorbereitung des Neuen, auch nicht die Erfüllung selbst, sondern das erste Wanken nach der Ausbruchsgewalt führt im Daseinsgefühl zur Krise. Beethoven hatte die II. Symphonie und D-Moll-Sonate vollendet und sah im Geiste bereits die Eroika reifen. Ihm bedeutete es den sieghaften Entschluß, auf die Welt zu verzichten, von der er sich durch das endgültig erkannte Gehörsleiden, vor allem aber innerlich abgeschnitten sah; zugleich jedoch war es auch bei ihm die machtvolle Loslösung aus jener Musikauffassung, die sie ihm gab und worin sie ihn leidlich bis dahin verstanden. Eins ging ins andere. Bei Bruckner aber war das Weltverhältnis ein anderes und auch das Wandlungsereignis gleich mit der I. Symphonie. Es ist in Wirklichkeit keine Krise, die mit dem Lebensalter an sich zusammenhinge, wie viel eher bei Beethoven. Es ist überhaupt ein Ausbruch, den man bei einem mystischen Charakter ganz anders beurteilen muß als bei irgendwelchen, noch so großen Menschen von andrer seelischer Grundverfassung; er mußte ins gereifte, vollste Mannesalter fallen, da er in der Ausspannung des Charakters zu seinem Lebensbogen einen Höhepunkt darstellt; es leuchtet ohne weiteres ein, daß dies noch nicht mit dem Schaffenshöhepunkt zusammenfallen muß; es bereitet ihm erst seine Grundbedingungen vor. Es gibt in der Tat Naturen, in denen Unreife unmittelbar in Überreife umschlägt; Bruckner gehörte nicht zu ihnen. Auch ist es keineswegs nur, wie es Viele allein sahen, die Langsamkeit, die Bruckners späte Entfesselung bewirkte; noch etwas anderes liegt hinter alledem, und gerade Bruckners langsame Art hinderte fortan gar nicht den unvergleichlich größeren Schaffensreichtum. Es ist die echte Mystiker-Entfaltung, die sich in der Schwere, langen Dauer und ungeheuren Macht unsichtbarer Vorgänge kundgibt, ehe sich das Innere bis an die Außenwelt kehrt, um sich hier plötzlich in ungeahnte Vielfältigkeit zu zerbreiten.

Ganz aus der übermächtig ausschwankenden Entwicklungskrise gegen die Welt und die in ihrem Lebensbrennpunkt stehende neue Tonkunst hin und dann wieder aus dem innern Kampfe, der sich zugleich dagegen sträubt, greift Bruckner nach Halt in der Kirche und kirchlicher Musik; die F-Moll-Messe ist das Werk aus der beginnenden Beruhigungszeit. Von kirchenmusikalischem Urgrund aus muß Bruckner neuerdings das Ausbrechen an neue Tonwelt verfestigen, nachdem es ihn jetzt schon zu schreckhaften Weiten

mit der I. Symphonie hinausgerissen; es waren sicherlich nicht allein religiöse Bedenken, die Bruckner zu dieser Messe zurückführten, ehe sein Schaffen sich überwiegend weltlichen Werken zuneigte.

Überhaupt ist bei allem, was ihn bewegt, auch späterhin bei der ganzen herrlichen Vereinigung von naturhaftem und mystisch-religiösem Wesen, mit den Gegensätzen von weltlich und geistlich gar nicht auszukommen, mögen sie auch, in gewisser Allgemeinheit gefaßt, auf etwas richtiges ursprünglich zurückweisen. Es bleibt zudem eine Scheidung, die nicht einmal nach Werken aufrechtzuerhalten ist, da seine Symphonik nicht schlechtweg weltlich, die Kirchenmusik nicht schlechtweg liturgisch ist. Er begriff die christliche Mystik aus der lebendigen Natur und die Natur aus dem religiösen Erlebnis. Decsey spricht einmal[1]) von Bruckners „symphonischem Priesteramt".

In diesen späteren Linzer Jahren geht allmählich ein erstes Munkeln über enge Heimatskreise. Auch das galt immer noch weniger dem Schöpfertum in Bruckners niedergelegten Werken als dem herrlichen seiner Augenblickseingebung am Dominstrument. Noch ein anderer zaghafter Schritt an die Außenwelt war in der Zeit geschehen, da die Arbeit an der I. Symphonie gedieh. Bruckner trat zum erstenmal in persönliche Berührung mit der großen musikalischen Welt, zu der er von der oberösterreichischen Hauptstadt aus höchstens wie durch ein Pförtchen hatte sehen können. Er entschloß sich, zu der Erstaufführung von Wagners „Tristan" im Frühjahre 1865 nach München zu reisen, schon 1863 hatte er in München geweilt und Franz Lachner Kompositionen vorgelegt[2]); die Verzögerung der ersten Tristanaufführung dehnte diesmal sein Verweilen, während dessen er die Beendigung der Symphonie fortsetzte. Alle die Kreise um Wagner, von denen sein neues Hörensagen traumhaft voll war, sah er nun leibhaftig. Ihm selbst, dem Meister, näherte er sich anbetungsvoll wie einem Kirchenfürsten, fand freundliche Aufnahme, getraute sich aber nicht, ihm die bisher vollendeten Sym-

[1]) Bruckner-Heft der „Musikwelt" II/1, Hamburg.

[2]) Es war auch gelegentlich eines Musikfestes. Bruckner schreibt darüber: „Die großen Männer kennen zu lernen, hatte ich nicht Gelegenheit; noch weniger zu spielen. Lachner stellte ich mich endlich selbst vor, bat ihn, meine Kompositionen einiger Blicke zu würdigen."

phoniesätze (den ersten und dritten) zu zeigen, trotzdem Wagner auf Bülows Schilderung von eigenartig Bedeutendem darin ihn dazu aufforderte. Im übrigen tat sich schon damals, da er sich erstmalig unter die Menschen des großen Lebens mischte, die Kluft gegen diese auf. Er fiel als sonderbare Gestalt unter den zahllos Herbeigeströmten auf, nur daß man noch nicht bei ihm verweilte und den befremdenden Mann in der Menge untergehen ließ. Die berühmt gewordene Uraufführung des „Tristan" selbst wurde ihm zu so überwältigendem Eindruck, daß er ihm nur noch die erste Berührung mit Wagners Geist, die Aufführung des „Tannhäuser" unter Kitzler in Linz, an die Seite stellen konnte; dort hatte er seither noch Gelegenheit gehabt, den „Lohengrin" (1864), den „Fliegenden Holländer" (1865) und das „Liebesmahl der Apostel" (1863) zu hören. Auch innerhalb seiner dauernden Beschäftigung mit Wagner nahm fortan der „Tristan" eine auserwählte Stellung ein; die Partitur hatte er bis in sein Alter dauernd auf seinem Flügel liegen. Mit Wagner selbst trat er zunächst nach drei Jahren wieder brieflich in Verbindung, indem er ihn für ein Festkonzert seines Linzer Chorvereines um eine Komposition bat; Wagner überließ ihm den Schlußgesang der damals noch nicht erschienenen „Meistersinger", der damit zur Uraufführung kam. Bruckner brachte ihn zusammen mit einem Chor aus dem „Tannhäuser".

So kam denn auch der Ruf nach Wien in eine Zeit, da durch Bruckner selbst ein hundertfaches Rufen ging. Aber auch diese Lebensweitung, in die der Linzer Wirkensabschnitt ausmünden sollte, begann sich bereits beträchtlich früher leise zu regen. Sie knüpft im Grunde schon an die Studien bei Sechter und die Reifeprüfung vom Jahre 1861, seit der ihn insbesondere Herbeck, damals Hofkapellmeister, Konzertdirektor der Gesellschaft der Musikfreunde und Professor am Konservatorium, im Auge behielt. Schon im Jahre darauf beginnen ihn durch Freundesbriefe aus Wien Andeutungen zu erreichen, wonach sich dort Stellungen für ihn eröffnen könnten. Das wiederholte sich 1864, Bruckner aber verhielt sich gleich wie einst, als man ihn von St. Florian nach Linz holte; er entschloß sich zu keinerlei Bewerbung, während er die vielerlei andern[1]), teilweise abenteuerlichen Pläne faßte und wieder fallen ließ (vgl. S. 103).

[1]) Noch während der letzten Unterhandlungen um die Anstellung in Wien bemühte er sich in einem Schreiben an Bülow (20. Juni 1868) um einen Organisten- oder Kapellmeisterposten am Hofe Ludwigs II. in München.



Einige Zeit nach Sechters Tod suchte ihn dann 1868 unerwartet Herbeck selbst in Linz auf, um ihn zur Übernahme von Sechters Nachfolge im Theorieunterricht am Wiener Konservatorium zu überreden, womit auch eine Hoforganistenstelle, die zweite vorläufig, verbunden sein sollte. Für Bruckner begann ein schweres Schwanken[1]). Wieder erscheint er als der dunkel getriebene Mensch, der kaum schreitet und ganz von seiner Lebensmacht durchstrichen wird, die nun sturmartig nach allen Weiten erschwollen war. Sie gestaltet ihm als stark wirkendes Urgefühl auch das ganze äußere Dasein mit einer stillen Bestimmtheit, in der Bruckner das Leben mehr erleidet als daß er es durchschritte. Herbeck pochte an Bruckners Vaterlandsliebe; auch suchte man seinen Ehrgeiz zu wecken; die so urteilten, ahnten nicht, wie sehr sich Bruckner von denen unterschied, die in der Welt eine Rolle spielen wollen. Ihn trieb vor allem seine innere Mission, und wenn er schon nach der I. Symphonie in Linz und vollends später an ablehnender Aufnahme seiner Werke gelitten hat, so nur, weil es ihn an der Erfüllung dieser Mission bange werden ließ. In ihrem Wert überschätzte der priesterhaft Gereifte hierbei die Welt nicht, aber zu seinem Verhängnis in ihrem Urteil.

Eines überhaupt entfiel aus seinen vielen Bedenken, wenn er die neue Versuchung erwog: die Art der neuen, größeren Außenwelt ahnte er nicht. Wohl aber spürte er, wenn die Verlockung vom Mittelpunkt des Reichs her blendete, die unendliche Seelendüsternis, die darüber lag, und aus ihr zog ihn etwas an, wie eine Bestimmung, der er sich geweiht sah. Er war eine Natur, die stets ein Kreuz auf sich nehmen mußte, von Schuld- und Rechtfertigungsgefühlen geplagt. Von allen Seiten zudem, voran von seinem Bischof und St. Florian gedrängt, nahm er es zögernd wie eine hohe Weisung auf, nicht aber ohne seinem Schwanken noch für lange die Rückkehr nach der Linzer Stellung offen zu halten; wie schon auf dem Aufstiege nach Linz betrachtete er sich als den Sendboten von St. Florian und der Kirche überhaupt. So stieg er denn von der Hauptstadt des Alpenlandes in die Niederungen hinab.

---

[1]) Auch Sorgen um sein Auskommen, um ruhige Schaffensmöglichkeit, plagten ihn; wie sich später zeigen sollte, mit nur zuviel Berechtigung. Kaum aber scheinen sich ihm die Aussichten zu verflüchtigen — dies dürfte ein auf Bruckners Charakter berechneter Schachzug gewesen sein — so zerquält er sich mit Vorwürfen, nicht gleich zugegriffen zu haben.

### *Entfaltung und Einkehr*

Im Herbst 1868 begann Bruckners Wirken in Wien. Schon das bisherige Dasein, er war vierundvierzigjährig, war nicht reich an äußeren Ereignissen; fortan wird es noch ärmer, trotz des reich durchpulsten Lebens, das ihn umflutet. Eigentlich ist es nur ein einziges, fast dreißigjähriges großes Ereignis: Bruckner durch die Welt schreitend.

Still; so raumfern ging er durch sie wie er unzeitlich durch die Zeit schritt. Fremder Gast. Nicht nur der äußern Erlebnisse bleiben wenige über all die langen Jahre, das wenige was geschieht, wird für ihn um so bedeutungsloser, je mächtiger fortan der innere Weltaufbau einsetzte, welcher im neuen, geänderten und unendlich vergrößerten Schaffen ausströmte. Eben in der allerletzten Zeit hatte sich der Übergang zur Komposition als Haupttätigkeit vollzogen, wie vordem mit der Übersiedlung nach Linz der Übergang zur Musik als alleinigem Beruf. Auf die ganze Entwicklung seines inneren Bildens aber konnten äußere Begebnisse so gut wie gar nicht mehr von Einfluß sein. Selbst vereinzelte Verknüpfung von kleineren Werken mit besonderen Anläßen ändert daran nichts wesentliches. Nur ein Blick dahin, was in seinen Werken vorgeht, zeigt das Maß dieser Entfernung, aus der Bruckner sein gesondertes, überstarkes, inneres Leben, die in sich ruhende Unbedingtheit seiner Kunst durchwaltete.

Im Grunde war das Erlebnis der Außenwelt ein einmaliges gewesen: die Eröffnung an sie, der auch alsbald die tiefgreifende Änderung der Umgebung mit dem Zuge nach Wien gefolgt war. Das neue Grundbild seines Erdendaseins war da mit einem Schlage aufgetan, und es änderte sich ihm kaum mehr; man kann eher sagen, daß es sich mit der Zeit stärker zerfurchte wie das Antlitz und Erlebnis des Meisters und von innenauf dunkelte, bis sein Seelentum ganz das neu erschimmerte Blenden in sich aufgelöst hatte, um es — das war Bruckners überwältigendes Ende — wieder in sich aufzunehmen. Da war er zum Schluß der Welt viel ferner als er es von seiner frühern Geschiedenheit aus gewesen war, und seine Lebenskurve vollendete sich im Rücksinken an seinen eigenen Urgrund.

Wenn auch mit der Zeit Bruckners Ruhm unaufhaltsam gegen alle Widerstände aufleuchtete, so wäre es doch falsch gesehen, dies in einem als das Gesamtbild des kommenden Weges zusammen-

zufassen; vielmehr geht mit der Begrüßung des Großen gleich auch eine breit auswuchernde Verstrickung von Mißdeutungen Hand in Hand. Aus seinem weitgeöffneten Innenblick sah Bruckner die Welt vergrößert, sie erblickte ihn selbst (nicht anders als sein Schaffen) ihrerseits verkleinert, was minder wesentlich gewesen wäre, aber gleichfalls verzerrt aus ihrer grundfremden Weise. Der Florianer, der sich ein Reich der Frommen auf Erden erträumt, geriet in das gepreßte Seelentum der Großstadt, die Zersprengung alles harmonischen Naturatems in Gekreisch, und so spiegelt denn auch das Verhalten im äußeren Leben gar nicht mehr den Charakter des hier wirkenden Geistes; sowie er an die Sphären der Weltberührung hinausdringt, zersplittert er in schriller Entstellung, vom großen und heiligen Klingen pfeift es zuweilen in so abgeknickten Mißtönen hinaus, daß es manchen, fing er gerade solchen Einzelton auf, fast belustigend dünken konnte.

Bis dahin, auch noch in Linz, war Bruckner in aller Düsternis doch noch von Natur nahe umgeben. Hier umgab ihn die Düsternis selbst mit den Steinmauern, Katakomben der tausend und tausend Mauerwohnungen und einem Netz der breiteren und der trübseligen engen Straßen, das sich würgend über die Seele der Stadt legt, und mit dem tiefmelancholischen Naturspiegel einiger rings wieder von Stadtgrau eingefaßten Parkanlagen, kläglich eingefangenem Blühen für einen, der aus Feldern und Bergen kam. Darin Menschen, die sich der eigenen Düsternis nicht mehr bewußt, dies wie ein Stubenspiel hinnahmen, und dem Lebensstarken, der sich unter sie verirrt, in der lächelnden Stadtgeistigkeit die tiefkranken Auswege der vertriebenen Natur entgegenschlagen ließen. Schon dem Umkreis der vertrauten engern Heimatseele war Bruckner schmerzlich in Linz entzogen gewesen, doch war ihm dort der Menschenschlag noch gemäß, von ländlichem Zuzug stets wie von der Naturumschließung aufgefrischt, und soweit er verbürgert, noch nicht großstädtisch entartet; trübe wurde es in Bruckner, als er auf den Geist der Großstadt stieß. Er empfand das Sterben Wiens, das sich über einstige Schönheit legte, und den Totentanz aus dem weichgelösten Daseinstaumel. Blickte Bruckner in die graue Nüchternheit, so mischten sich ihm unendlich schwere Stimmungen darein. Es war keine Düsternis, in welche seine eigene einstimmen konnte; denn die war schöpferisch geheimnisvoller Innengrund, barg alles Leben und den Weltreichtum, die ringsum aber lag jenseits des Lebens als sein trost-

loser Schatten. War es schon die Naturabblendung allein, das Leiden Tausender in die Stadt Gebannter und Elend vieler Künstler, welche die innere Naturnähe von Bruckners Seele überschatten mußte, so spürte er vor allem die erloschene Tiefe dieses Gefunkels, das alle Welt ringsum als den mildprickelnden Stadtreiz pries, und mußte umso verzehrender darunter leiden, als sein Denken dawider war, Glanz der Staatsmacht, Kaiserpracht und große Überlieferungen ehrfurchtsvoll dahinnahm.

Aus der übertäubten Untergangsluft flüchtete er in die Natur, sobald ihn die Arbeit entließ; alle die Jahre hindurch unternimmt er Reisen und Wanderungen nach den Stätten der Jugend, vor allem in St. Florian sucht sein Geist Ruhe. Mit der Zeit verbringt er dort regelmäßig seine Ferien unter den Chorherren und lebt unter ihnen wie ihresgleichen. Auch in Steyr weilt er oft, später auch in der Benediktinerabtei Kremsmünster und in der nähern Umgebung Wiens zieht es ihn zum Stift Klosterneuburg, wo er eine herrliche Orgel findet und ihn bald treuherziger Umgang mit den Geistlichen verbindet. Die Rückkehr nach Linz stand ihm erst noch offen. 1870 schloß er sich die ab und verzichtete auf längeres Bereithalten.

Auch der neue Beruf warf ihn stärker ans Weltliche. In Linz war immer noch das kirchliche Orgelspiel sein Hauptamt gewesen. Das änderte sich; zwar hatte er auch jetzt einen Organistendienst und die Kirche blieb ständig Zuflucht des Tieffrommen; aber der Hoforganistenposten war eine Nebenstellung, beschäftigte ihn nicht viel, auch blieb er immer an zweiten, mehr stellvertretenden Rang zurückversetzt. Das Schwergewicht seiner neuen äußeren Tätigkeit sah er im Unterricht am Konservatorium. Dort wurden Bruckner Orgelklassen und vom Theorieunterricht die Klassen für Harmonielehre und Kontrapunkt zugewiesen, im ganzen zwölf Wochenstunden gegen ziemlich karge Bezahlung. Er war daher auch auf Privatstunden angewiesen und erhielt nach einiger Zeit noch eine Hilfsstelle für Klavierunterricht an einer Lehrerbildungsanstalt. An der Hofkapelle erhielt er geringfügige Besoldung überhaupt erst später, 1875, als man ihm dort noch die Nebentätigkeiten eines Archivars und stellvertretenden Singlehrers für die Hofsängerknaben hinzuschlug. 1877 schlug auch — wie ein halbes Jahrhundert zuvor (1826) bei Schubert! — eine Bewerbung um die Vizekapell-

meisterstellung in der Hofkapelle fehl. Dies zersplitterte und doch dürftige Vielerlei zog sich durch die Jahre, und Bruckner empfand es immer drückender, je Gewaltigeres in ihm selbst vorging. Er wohnte zurückgezogen, zunächst mit einer Schwester, die ihm den ganz eingeschränkten Haushalt führte; kaum daß sich im Aufstieg nach Linz die ländliche zu bürgerlicher Bescheidenheit erhoben hatte. Die Schwester starb aber schon 1870. Im Kreise einiger stiller Menschen verschmähte er schlichte Geselligkeit nicht, in der er namentlich fröhlich werden konnte, wenn ihm Landsleute begegneten. Unter Höheren, selbst im Dienste Gleichgestellten fühlte er sich gedrückt; er hatte sein Lebenlang eine Vorliebe für dienende Menschen oder wenigstens für solche, in welchen er dienende Naturen vermutete. Zu ihnen kam er mit guter Voreingenommenheit. Wie im Schaffen auch die innere Macht erwuchs, nach außen nahm Bruckner nie ihre Formen an. Vollends das Repräsentative, dem Städter bis zu gewissem Maße in Fleisch und Blut übergegangen, lag ihm ganz und gar fern. Auch in der Großstadt schien er die Stille des Landes um sich zu verbreiten.

Was neben dem Beruf von außen her noch schwache Bewegung in dies Dasein bringt, hängt durchaus mit seiner Kunst zusammen. In die ersten Jahre fallen sogar Kunstreisen nach Frankreich und England. 1869 folgte Bruckner einer Einladung nach Nancy zu öffentlichem Probespiel von Organisten aus aller Herren Länder in der neuen Kirche St. Epure. Bruckner erregte wieder mit seinen Improvisationen das größte Erstaunen, sodaß sich unmittelbar noch eine Einladung nach Paris anschloß; hier steigerte sich das Aufsehen bei seinem Vorspiel auf der Orgel von Notre-Dame. Zwei Jahre darauf folgte die Fahrt nach England; gelegentlich einer Weltausstellung in London waren 1871 die namhaftesten Organisten von überallher zu Konzerten in der Royal Albert Hall eingeladen worden. Schon bei einem vorangehenden Probespiel in Wien war er aus der Auswahl all derer als Sieger hervorgegangen, die sich dort zur Reise nach England angemeldet hatten; dies dürfte ihm in seiner neuen Heimat auch nicht von Nutzen geblieben sein. Bruckner reiste über Nürnberg nach London, wo seine Tätigkeit über die Vorführungen in der Albert Hall hinausging; man verpflichtete ihn noch zu weiteren Konzerten im Kristall-Palast; auch hier überall erweckte er die höchste Begeisterung mit den Improvisationen, die er zwischen der Wiedergabe andrer Meister einstreute.

Während hier Höhepunkte seiner Erfolge lagen, ist es merkwürdig wie sich für die Darstellung fremder Werke die Kritiken der Londoner Berichterstatter widersprechen, die anscheinend bereits von Bruckners Eigenart in einige Verwirrung versetzt wurden. Die Reise nach England hätte leicht bedeutungsvoll werden können; zunächst erhielt er den Antrag, im kommenden Jahre dort in allen größeren Städten Orgelkonzerte zu veranstalten; überdies gingen aus dem ungeheuren Beifall Bestrebungen hervor, ihn dauernd an England zu fesseln. Beides zerschlug sich an Bruckners nie zugreifender Art, was er in späteren Jahren sehr bereute, als es ihm in Wien elend erging. Als Organist wenigstens zu Weltruf gelangt, verbleibt er dort.

Alles übrige ist Einnistung ins Gehege des eigenen Geistes. Schroff hebt sich vom milden Gleichmaß seines Lebens die Phantastik seiner Schaffenswege ab. Bei andern wechseln Jahre der Fruchtbarkeit und der Dürre; aus Bruckner erwächst nach der beispiellos langen Aufspeicherung der Kräfte die fast ebenso beispiellose Wucht eines Crescendo in der Schaffensfülle. Was man im allgemeinen bisher als Bruckners Lebenswerk ansieht, stammt zum allergrößten Teil, d. h. bis auf die Messen und I. Symphonie, erst aus den Wiener Jahren. Dennoch liegt eine große gedrungene Ruhe in der Aufrichtung dieses ungeheuren Aufbaus; gleichstrebig mit dem Wachstum in der Natur gedeiht die Arbeit hart und bedächtig, aber unaufhaltsam und zäh aus den Wurzeln die starken Säfte aufsaugend. Die Natur, die rings um ihn erloschen lag, beginnt in ihm selbst wunderhaft zu glühen. Rings herum Ahnungslosigkeit um das, was hier nun vorging.

Schon vor die Reisen fiel zunächst die Vollendung der F-Moll-Messe. Ihr folgten unmittelbar neue symphonische Versuche, die er verwarf; 1869 die Umarbeitung der erwähnten Symphonie in D-Moll, die er abermals nicht unter die Symphoniezahl gerechnet wissen wollte, ferner im selben Jahre die Skizzierung einer B-Dur-Symphonie; nach der Rückkehr von Frankreich entstanden die beiden hochbedeutenden Graduale für vierstimmigen Chor „Locus iste“ und „Christus factus est“ (letzterer Text auch in einer sechsstimmigen Komposition); ferner ein Männerchor mit Soloquartett „Mitternacht“ (1870).

Vom äußeren Leben her betrachtet, reihen sich die Hauptereignisse, die der stillen Stunden, nur wie Namen auf. Noch in England begann die Arbeit an der zweiten Symphonie, deren Vollendung sich bis in den Sommer 1872 erstreckt. Durch Mißverständnisse gegenüber der ersten abgeschreckt und auf den Rat einiger Freunde meinte Bruckner, die neue Symphonie nun vereinfachen, stärker dem Überkommenen anpassen zu müssen; die Untersuchung ihrer Form wird zeigen, daß dies bezeichnenderweise nur an äußerlichen Vereinfachungen hervortritt und mehr an den Anfängen des Werks, der innere Strom aber, der nach neuen Formen drängte, sich nicht zurücktreiben, höchstens da und dort abstillen ließ. Von der zweiten geht Bruckner in einem Zuge unmittelbar an die dritte Symphonie über, die 1873 fertig wurde. Für die Widmung an Wagner holte er sich im gleichen Jahre in Bayreuth ehrerbietig von ihm selbst die Genehmigung, wobei er ihn zwischen der Zweiten und Dritten wählen ließ.

Das Genie schafft unter dem Geschrei der Talente und unter den Steinwürfen der Masse. Bald versuchte es Bruckner in Wien schüchtern auch mit der Aufführung eines Werkes. Schon mit dem ersten Versuch, die F-Moll-Messe aufzuführen, zudem nicht einmal in einer Konzertöffentlichkeit, sondern in der Augustinerkirche, begannen die Treibereien; das war noch 1869, also kaum daß Bruckner in Wien ansässig war. Sie verhinderten auch gleich die Aufführung: die Musiker, gegen Bruckners angeblich völlig verwirrte Kompositionsweise aufgehetzt, blieben von der Probe aus; Herbeck selbst, der das Werk leiten wollte und schon 1867 in der Wiener Hofkapelle die D-Moll-Messe aufgeführt hatte, wurde daraufhin an ihm einmal irre[1]). Gleich mit dem Anfang lag somit dieser Marterweg vorbereitet, worin sich Bruckner nicht bloß als Künstler verkannt, sondern persönlich verlacht sehen mußte. Er nahm dies stets wohl wahr, denn — hier liegt abermals etwas besonderes — der Takt, womit man

---

[1]) Die damalige Begründung dieser Zweifel durch Herbeck, einen übrigens grundehrlichen und fortschrittlichen Führergeist, ist nicht ohne Reize: „Sie wissen, daß Wagner mit seinem Tristan und ich mit meiner B-Dur-Symphonie uns geirrt haben; können Sie nicht zugeben, daß Sie sich mit dieser Messe geirrt haben? Die D-Messe lasse ich mir gefallen, aber die Messe kann ich nicht aufführen, die ist zu unsingbar.“ Darauf Bruckner: „Ja, man kann sich manchmal irren, aber ich weiß bestimmt, daß diese Messe ebenso gut ist wie die D-Messe.“

dies andern ins Gesicht wenigstens kundzugeben unterläßt, blieb bei ihm offenkundig aus: ihm warf man die Lächerlichkeit stets schallend entgegen wie einem, der gar nicht unter die übrigen Menschen gehört, und damit wenigstens hatte auch die Verirrung einmal recht. In den Menschen dieser Stadt war gleich der Wille aufgereizt, in Bruckner irgend etwas zu demütigen. Dieser wurde irre und konnte es doch im Innern nicht werden.

Freilich sollte nicht Herbeck allein bald über diese Messe bekehrt werden; Bruckner erlebte wenigstens die Genugtuung, sie 1872 aufgeführt zu hören (wobei sich Herbeck reuig zu ihr als höchster neben Beethovens Missa Solemnis bekannte) und dann konnte sie Bruckner mehrmals von neuem unter wachsender Begeisterung in Wien wiederholt hören. Es wurde eines der wenigen Werke, mit denen man ihn noch zu Lebzeiten feierte. 1869 war nach jenem Wiener Mißlingen wenigstens der früheren, der E-Moll-Messe in Linz bei einer großen Kirchenfeier eine Aufführung zuteil geworden, von der Bruckner noch sein Lebenlang sprach. In Wien versuchte es Bruckner nun mit der II. Symphonie; die Philharmoniker lehnten sie als unspielbar ab, Bruckner führte sie auf eigene Kosten in der Weltausstellung 1872 auf, unter dem Widerstand und Spott der Musiker, die dem Werk gleich Spitzworte aufprägten. Derlei gehörte bald zum guten Ton der Städter, wo sich Bruckner nur zeigte, und mancherorts ist es bis heute so geblieben. Auch in der Kritik kam sofort das Doppelbild von enthusiastischer Begrüßung und kalt belehrender Abweisung zum Vorschein, der Mehrheit und Öffentlichkeit blind folgten. Hanslick selbst, schon damals unter den Kritikern der einflußreichste, prägte bereits bei dieser ersten Wiener Symphonieaufführung die zwei Hauptpunkte von der Weitschweifigkeit und dem Mangel an Form, die beiden Gegnerargumente, die es, man sollte es schon bei solcher Autorschaft nicht für möglich halten, bis heute geblieben sind. Damals schloß auch Hanslicks Kritik mit der Versicherung, daß der große Publikumserfolg von Herzen „dem bescheidenen, energisch strebenden Komponisten“ zu gönnen sei. Das klang so bieder, daß man hätte mißtrauen müssen; selbst das wußte Bruckner nicht.

Bruckner allein mochte es zunächst noch für Zufall halten, wenn es mit den Bemühungen um eine Aufführung der Dritten ganz ähnlich ging wie mit der Zweiten und der F-Moll-Messe; sie wurde erst zweimal als unspielbar von den Philharmonikern abgelehnt,

trotzdem Wagner in eigener Person bei einem Wiener Aufenthalt (1875) diese Körperschaft (damals noch das einzige Wiener Berufsorchester) auf das Werk gewiesen hatte. Auch nach Proben zu Ende des gleichen Jahres legte man es nochmals zurück. Ende 1877, als bereits die Vierte und Fünfte vollendet waren, kam die Dritte in Wien endlich zur Aufführung, die als hochloderndes Zeichen in Bruckners Leidensweg berühmt werden sollte. Er mußte selbst dirigieren, da sich niemand dazu bereit fand! Bei den Proben Ulk, Aushöhnung, Witzelei, Bruckner selbst ins Gesicht schallendes Gelächter. Bei der Aufführung ein wohlorganisierter lärmender Auszug aus dem Musikvereinssaale während des Finales, wobei der Rest des Publikums schon wegen des guten Ansehens in musikalischen Dingen mitmachte. Bruckner — unter welchen Gefühlen mag er zu Ende dirigiert haben — blieb inmitten einer kleinen Zahl von Schülern und Anhängern zurück; wie er zuletzt im geräumten Saale dasteht, gebrochen, die Arme verzagt ausgebreitet, Tränen und Elend im Blick, es ist in einen einzigen Augenblick zusammengefaßt sein Märtyrerdasein[1]).

Um Bruckner war es geschehen. Wie für Hanslick war es für die ganze, damals noch sehr große Wagner-Gegnerschaft auch aus mit seiner „Harmlosigkeit", nachdem die Symphonie offen durch die Widmung an den Bayreuther mit Erbsünde gezeichnet schien[2]). Hanslick war von Wagner bekanntlich als schärfster Typus aus der Menge der unfruchtbaren, dogmatisch verbissenen Gegnerschaft herausgegriffen worden; noch in der Kampfeshitze haben Hanslicks Feinde ganz gut bemerkt, was nicht schwer zu bemerken war: daß

[1]) Auch das sieht wie zusammengedrängter Schicksalsaugenblick aus, daß ein Trost ihm aufleuchtete, während in diesem Dunkel ein Verzagen über ihn hereinbrach; unmittelbar nach dieser Aufführung begehrte ein Verleger, Th. Rättig, die Symphonie, und das sollte später bedeutungsvoll werden, indem das Vorliegen eines gedruckten Werkes Bruckners Anerkennung, nachdem sie von viel späteren Arbeiten ausgegangen, wenigstens rascher und mitentscheidend verbreiten konnte. — Die Fügung brachte es auch mit sich, daß unter den Jüngern, die den Verzweifelnden nach der Publikumsflucht tröstend umstanden, einer war, der als einer der leuchtendsten seinen Ruhm verbreiten helfen sollte: der damals 17jährige Gustav Mahler.

[2]) Die vielerorts zu lesende Meinung, Hanslick habe der Dritten den Namen der „Wagner-Symphonie" angehängt, ist übrigens irrig. Bruckner selbst nannte sie noch vor ihrer Vollendung so (s. „Gesammelte Briefe" herausg. von Max Auer, Schreiben an die Liedertafel „Frohsinn" vom 4. Nov. 1873).





er Wagner gegenüber in einer geschichtlich verständlichen, vielleicht notwendigen Stellung war: der undankbaren, stets verzweifelteren eines Standpunktes, der, wie er meinte, überwunden, in Wirklichkeit nur seiner Alleinherrschaft beraubt, zum Teil auch nur von seiner Starre befreit werden sollte. Und wie er ihn wahrte, dem ist wenigstens, das gestand man ihm auch bald zu, eine Ausprägung der eigenen ästhetisch-formalistischen Normen zu danken, die ihren Wert und — wenn auch jenseits aller Vergleichbarkeit mit den Taten seiner Hauptgegner Wagner und Bruckner — gewisse Bedeutung hat. Im Falle Bruckners aber schrumpft Hanslick aus jeder halbwegs tragischen zur traurigen Gestalt zusammen. Schon ein wesentlicher Teil der Voraussetzungen, aus denen sich die Bedenken gegen Wagner erklärten, traf bei Bruckner gar nicht zu, vor allem sämtliche, die gegen den Ideenkomplex des Gesamtkunstwerks und neuen dramatischen Stiles gerichtet waren. Dazu kam eine Bekämpfungsweise, die den mildesten Menschen mit aller Härte der Unversöhnlichkeit traf. Hanslick war einer der stets häufigen fanatisch verschrobenen Menschen, die Gutes zu wirken vermeinen, ja sich hierfür mancher Unbill aussetzen, ihre Enge aber nicht von der Übergröße des ihnen unverstanden Gebliebenen zu unterscheiden vermögen. Und wie alle an sich selbst gefesselten Naturen hielt er nun im Kampfe gegen eine ihn gefährlich dünkende Richtung alle Mittel für geheiligt, die er sonst mit der Entrüstung des Adelsmenschen von sich gewiesen hätte. Eine unduldsame Herrennatur, die sich mit jedem Schritt tiefer in ihr eigenes Ich verklammerte, war Hanslick bereits von jenem aesthetischen Fanatismus besessen, der sich mit hofmeisterndem und moralisierendem Gebahren verbindet, zugleich vom Kritikeramt aus machthaberische Eingriffe ins Musikleben, wenn auch meist auf unsichtbaren Wegen, beanspruchte.

Während Hanslick von Wagner schwer gereizt wurde und bald das Unterliegen fühlte, sah nun seine ganze angesammelte Erbitterung in Bruckner nichts als Gespenster — die Schatten Wagners. Furcht, die bekanntlich keine Widerrede duldet, waltete da mit zu freier Macht, als daß selbst rückschauende geschichtliche Beurteilung freisprechen könnte[1]). Liest man aber, um von der persönlichen

[1]) Bruckner an A. Vergeiner (Mai 1884): „Bitte übrigens ja nicht Hanslick meinetwegen zu tadeln, denn sein Zorn ist schrecklich; er ist im Stande, einen zu vernichten. Mit Ihm ist nicht zu kämpfen. Nur bittend kann man an ihn herantreten. Ich selbst auch so nicht, da er sich stets verleugnen läßt.“



auf die grundsätzliche Gegnerschaft einen Blick zu werfen, Hanslicks ästhetische Schriften einmal ganz voraussetzungslos, d. h. ohne an die bestimmten Erscheinungen zu denken, für und gegen die er kämpfte, so kann man mit Staunen gewahr werden, daß seine Gedanken eigentlich weiter waren als die Anwendung, die er ihnen selbst zu geben vermochte: eine richtig selbstverstrickte Begabung; das Lustigste bleibt, daß sie im Grunde keine bessere Probe aufs Exempel hätten finden können als Bruckners Werke, womit allerdings nicht das Größte oder überhaupt allzu Maßgebliches über sie gesagt sein soll. Die Bruckner-Feindschaft ist überhaupt, auch abgesehen von ihrem ersten Mittel- und Ausgangspunkt Hanslick, gar nicht so viel aus Weltanschauungen oder ästhetischen Bedenken zu verstehen; sie bleibt psychologisch viel unmittelbarer zu erklären.

Für Wagner war Hanslick eine Figur[1]), eine der Hauptfiguren vielleicht, die aber noch in einem Lustspiel Platz fand, für Bruckner weitete sich dieser Geist zum Schicksalsdämon seiner ganzen Lebenstragödie.

Ratten verlassen ein sinkendes Schiff; die Vorfälle bei der Aufführung der Dritten waren nur das äußere Zeichen. Die breitere Auswirkung sollte mit der Kritik einsetzen und die Menge zusammenhalten. Zahllose sah Bruckner irre werden, die einen Hauch von ihm verspürt und eigener Meinung nicht trauten. Wie die Feindseligkeit wuchs, so glaubte man ihr auch freier als bisher Wege erlaubt und Türen geöffnet. Die berühmten Versicherungen vom Wohlwollen blieben bei Hanslick wenigstens die stete Einkleidung; andere Größen mischten unter Witzeleien unverhülltesten Beschimpfungston, mit Vorliebe durch die Werke oder äußern Anlaß hindurch unmittelbar auf Bruckners persönliche Herabsetzung zielend. Sie wuchs an seiner Wehrlosigkeit, wie er selbst am Unrecht, das er zur Neige litt. Sehr rasch festigte sich nun die ganze gegnerische Bewegung an der Ausspielung von Brahms. Dieser, wie wenige aus seiner Zeit berufen, gegen Bruckners Höhen zu blicken, ließ hier das Menschliche in sich Sieger werden; er schlug ein und gab selbst noch das Wort vom „Brucknerschwindel" aus und so manches andere dazu.

So war auch in den künstlerischen Schicksalen ziemlich bald das charakteristische Grundbild von Bruckners Wiener Lebensweg

[1]) Es war auch ein Geheimnis von Wagners schnellen Siegen, daß er sich stets die richtigen Menschen in die Gegnerschaft drängte und diese recht sichtbar in ihnen verdichtete.

gegeben. Sein äußeres Dasein baute sich fortan als Albtraum auf und scheuchte den Erwachenden wieder umso tiefer in sich selbst zurück.

Mit der „Romantischen", der vierten Symphonie hatte Bruckner noch während der Arbeit an der dritten begonnen; zu Ende des nächsten Jahres, 1874, war sie vollendet. 1875 beginnt die Komposition der fünften, die mit Unterbrechungen bis 1878 reicht. Dazwischen fallen ins Jahr 1876 „Das hohe Lied" für Männerchor und Umänderungen an früheren Werken, so an der Dritten und der D-Moll-Messe. Während Bruckner ungebeugt in seiner schlichten Weise an der Arbeit verharrte und durch den Alltag sein Kreuz trug, erging es ihm in der gleichen Zeit auch äußerlich schlecht. Die Stellung an der Lehrerbildungsanstalt ging ihm unverschuldet verloren, er wandte sich ans Ministerium um Aufbesserung seiner verkürzten Stellung, die man ihm beim Heranholen nach Wien in den rosigsten Farben geschildert hatte[1]). Auch Kundige wiesen an leitender Stelle auf die Schuld gegenüber Bruckner. Die Bemühungen führten wenigstens zu einem äußeren Aufstieg: 1876 wurde ihm an der Wiener Universität ein Lektorat für Harmonielehre und Kontrapunkt errichtet, gegen lebhaften Widerstand Hanslicks, der dort eine Professur für Musikgeschichte innehatte; aber Bruckners neue Stellung blieb unbesoldet, erst von 1880 an genoß

[1]) „Ich habe nur das Conservatorium, wovon man unmöglich leben kann. Mußte schon im September und später wieder Geld aufnehmen, wenn es mir nicht beliebte, zu verhungern (700 fl.). Kein Mensch hilft mir. Stremayr (Unterrichtsminister) verspricht — und tut nichts. Zum Glück sind einige Ausländer gekommen, die Lectionen bei mir nehmen —; sonst müßte ich betteln gehen. Hören Sie noch: Alle ersten Clavier-Professoren bat ich um Lectionen; jeder versprach; aber außer den wenigen Theoriestunden bekam ich nichts. Euer Hochwohlgeboren sehen, die Sache wird ernst. Gerne gehe ich ins Ausland, wenn ich nur eine ernährende Stellung bekommen könnte. Wohin soll ich mich wenden! In meinem ganzen Leben hätte man mich nicht nach Wien gebracht, wenn ich das geahnt hätte." (Brief an Mayfeld vom 12. I. 1875). Einen Monat später schreibt Bruckner: „Alles ist zu spät. Fleißig Schulden machen und am Ende im Schuldenarreste die Früchte meines Fleißes genießen, und die Torheit meines Übersiedelns nach Wien ebendort besingen, kann mein endliches Loos werden. 1000 fl. jährlich hat man mir genommen und heuer gar keinen Ersatz — auch kein Stipendium ect. — gegeben. Ich kann meine 4. Synfonie nicht abschreiben lassen."

er damit einen geringfügigen Einkommensbeitrag. Hingegen stellte sich da, fast mehr noch als am Konservatorium, erfrischend das Zusammenfühlen mit der Jugend, das Merkmal jedes genialen Geistes, ein; er verstand sich bald vortrefflich mit den Studenten. Auch eine neuerliche Aufführung der zweiten Symphonie im selben Jahre 1876 gewährt ihm Genugtuung, ebenso die vom „Germanenzug" durch den Akademischen Gesangverein. Schwer trifft ihn 1877 noch der Tod Herbecks, der sein festester Halt in Wien gewesen. Eine Bewerbung um die Kapellmeisterstelle an der Kirche „Am Hof" blieb erfolglos, an der Hofkapelle erhielt er eine leichte Aufbesserung. Ins Ende der Siebzigerjahre fallen noch Umarbeitungen an der zweiten, fünften und vor allem der „Romantischen" Symphonie, die dabei ein neues Scherzo erhält. 1877 entsteht der Männerchor mit Orgel „Nachruf" (später erschienen unter dem Titel „Trösterin Musik") und 1878 der Männerchor mit Tenorsolo und vier Hörnern „Abendzauber"; 1879 das Graduale „Os iusti" und das große Streichquintett in F-Dur (äußerer Entstehungsanlaß war eine Bestellung Hellmesbergers für sein Streichquartett, die Aufführung verzögerte sich aber, Hellmesberger fand verschiedenes auszusetzen). Auch die Aufführungen kirchlicher Werke blieben vereinzelt. Müde von Arbeit und den steten Bedrückungen eines kärglichen, verkannten Daseins entschloß sich Bruckner im Sommer 1880 zu einer größeren Reise, über St. Florian nach Oberammergau zu den Passionsspielen und über München nach der Schweiz bis über die französische Grenze ins Gebiet von Chamonix; in Bern, Freiburg, Genf und Luzern spielte er auch die Münsterorgeln. Heimgekehrt tauchte er wieder in die verworrenen Rhythmen des städtischen Getriebes und all der heimatlichen Zustände; in einem Staate, wo es stets bessere Untergebene als Amtsgenossen gegeben hat, dauerten auch die Zurücksetzungen in seinen Berufsstellungen an. Am Konservatorium übergab man ihm nicht einmal eine eigene Kompositionsklasse, er fühlte und äußerte in späteren Jahren wiederholt, daß man ihn am liebsten hinausgedrängt hätte[1]). Er blieb zeitlebens auf Harmonielehre (und zwar großenteils

[1]) „Ein Leichtes wäre es meinen Feinden, mich aus dem Conservatorium zu verdrängen. Es wundert mich, daß dies nicht schon geschehen ist! Studenten der Universität, Conservatoristen u. sogar die Dienerschaft daselbst entsetzen sich über das Gebahren mit mir. Mein Leben hat alle Freude und Lust verloren — umsonst und um nichts." (Brief an Mayfeld vom 12. I. 1875.)



für die Kurse, die als „Nebenfach“ auch der Menge uninteressierter Instrumentalschüler obligatorisch waren) und auf Kontrapunkt neben den Orgelstunden beschränkt. In der Hofkapelle gab es für ihn keine Aussicht auf Vorrücken mehr. 1880 bemühte sich Bruckner erfolglos um die zweite Chormeisterstellung beim Wiener Männergesangsverein. Ein gewöhnlicher Sterblicher erträgt das Fehlen eines äußeren Berufes nicht; für Bruckner, der alle äußeren Berührungen nur als Störung empfinden mußte, wäre es längst nötig gewesen, wie er es die Jahrzehnte hindurch seinem Gegner Brahms beschieden sah[1]).

Bruckners Österreichertum, Liebe zu einem Verlornen, stieß auf einen Widerschein der Wirklichkeiten, der innerhalb der Enttäuschungen seines übrigen Lebens zu den schmerzlichsten täglichen Erfahrungen gehörte. In der Luft des kaiserlichen Wien war ihm allmählich die ganze innere Haltlosigkeit zutage getreten, die damals schon vom Staatsganzen bis in die privateste Geselligkeit hinein den Wert aller Zusammenhänge zerfraß. Schon Qual genug wäre es für eine Persönlichkeit wie Bruckner gewesen, im reißenden Mittelstrudel eines Staates zu leben, dessen Geschichte längst nicht mehr in Taten sondern Kompromissen bestand, die sich wieder umso lärmender den Anschein von jenen gaben, eines Staates, dessen un-

[1]) Schon 1871 klagt Bruckner: „Um leben zu können, muß man soviele Anstalten versehen, wodurch man jede Zeit für die Kunst verliert.“ Wiederholt äußert er in Briefen, daß ihm „nur seine Erholungsstunden für die Composition zur Verfügung stehen und auch die seit langem nicht!!!“ (Brief an Burgstaller vom 18. V. 1885). „Um so glücklicher bin ich, daß auch mich die goldenen Strahlen königlicher Huld treffen, als ich, bald einundsechzig Jahre alt, außer den vielen Schulstunden am Wiener Konservatorium, auch noch Privatunterricht in der Musik erteilen muß, so daß mir nur sehr wenige Erholungsstunden zur musikalischen Composition übrig bleiben. Da ich mich gerade jetzt kräftig fühle, mein Bestes zu schaffen und mich auch gern der dramatischen Composition zuwenden möchte, so fällt mir dieser Mangel an Zeit schwer aufs Herz!“ (Dankschreiben an Ludwig II. anläßlich der Widmung der VII. Symphonie.) 1874 bemühte sich Bruckner bereits, an Beethovens Versorgung denkend, durch Vermittlung von Freunden von einem englischen oder amerikanischen Gönner ein Jahresgehalt zwecks freien Schaffens („Anstellung“) zu erhalten. — In diesem Zusammenhang muß man ferner begreifen, daß Bruckner durch mangelnde Veröffentlichung der Werke keinen Weg zu allgemeinem Verständnis fand und sich hierin insbesondere Brahms gegenüber im großen Nachteile sah. Man muß denn auch nicht dem Publikum allein sein spätes Durchdringen zur Last legen; noch 1887, also neun Jahre vor seinem Tode, war nichts als die III., IV. und VII. Symphonie sowie der „Germanenzug“ und das Tedeum gedruckt.



erfüllte Kräfte sich alle wie zu Krankheiten ins Innere des Gesamtkörpers schlichen. Aber wer diese Umwelt verstehen will, muß nicht am politischen Verfall haften bleiben; sie bietet ein fast einzigartiges Beispiel eines riesigen Gemeinwesens, das seine Menschen gelähmt hatte und worin nun diese lähmend aufs Ganze zurückwirkten. Schon damals schlich das überdeutliche Gefühl davon allgemein herum. Im Herzen des Altösterreichers waren stets Ingrimm und Liebe vereint. Viel schlimmer noch als die Hemmungen in Bruckners sichtbarem Mißgeschick waren ihre unsichtbaren Ursachen, die stetigen der täglich umgebenden Ordnung. Diese Dinge, mögen sie auch in den nüchternen Tag greifen, sich zu vergegenwärtigen, gehört zum Verständnis seiner Lebensverstrickungen. Alles war Widerstand, Verfangung in unzähligen Widerhaken; was einfacher Wege bedurfte, von der Staatshandlung bis zum Tun des Einzelnen und bis zum Einzelcharakter selbst, verlief sich in gepreßt ausschleichenden Umwegen. Im Großstadtleben verdichtet und entartet, ein Drängen von Meinungen, Parteien, Zänkerton von den großen politischen Vorgängen bis in alle geistigen Angelegenheiten, wie etwa Kunstanschauungen, ein Tagesgetümmel, worin sich jede Lebenskraft sogleich in Haß äußerte und kaum aufgekeimt wieder unfruchtbar verbrauchte; das Volkstum von einer Staatserziehung durchsickert, die durch Jahrzehnte darauf gerichtet blieb, alle Bildung, und seitdem dies nicht mehr ging, die Charaktere niederzuhalten, beide von der Schule auf für die Windungen seines organisatorischen und Gesellschaftsgefüges geschmeidig zu biegen. Darin eine Beamtenschaft, die verschrobene Vorschriften durch einen verschraubten Verwaltungsapparat bis gegen eine Ausführbarkeit hinauskommentierte, sich dabei vom ersten bis zum letzten Posten dem Volke vorgesetzt fühlte. Es lag auch in der Tragik von Bruckners Österreichertum, daß er im alten Erbgut vieler Grundauffassungen verwurzelt war, sie als etwas Ernstes und Geweihtes nahm, und gleichzeitig an ihren Auswirkungen zum Überdruß litt. Hätte ringsum unter all dieser Unhaltbarkeit noch ein starker Lebenswille bestanden, es wäre vielleicht eine druckhafte, aber gesunde, kraftgeladene und erneuerungsfähige Luft gewesen; so aber war die berühmte Lauheit des Wiener Klimas auch das Zeichen des Menschenschlages und wohl mehr darum sprichwörtlich geworden. Faule Zustände gleiten über die stärksten Geschichtsperioden der Völker; bedenklich wird es, wenn sich ein Volk in der Fäulnis wohlzufühlen begonnen hat; das aber

war der Augenblick österreichischer Geschichte, der Bruckner umfing, den er in Landluft und Provinz noch weniger, im Drehpunkt des Sturzes dann mit einemmale grauenvoll empfinden mußte. Der Druck des ganzen, über die vielen Völkerschaften morsch aufgekuppelten Staatszusammenhalts war längst zur Klage aller Begegnungen, fast zur Begrüßungsformel geworden, alle Erbitterung in lahmen Unwillen aufgeschmolzen, der selbst wieder nörglerisch alles bessere Aufkeimen unterdrückte; im großstädtischen Getriebe schaukelten sich die Menschen bereits mit einer Art behaglichen Selbstspottes durch die Zustände, und dieser vollends war Bruckner ganz und gar unerträglich. Viele litten darunter und gerieten selbst mit ins Lachen: Menschen, die sich verlieren, beginnen zuerst an den Grenzen der eigenen Persönlichkeit zu verfließen. Der Menschenschlag, der Bruckner umgab, von Kindheit und Ahnenbrauch her eingeschüchtert und fidel, voller Tun und ohne Tatkraft, wortübersprudelnd und mit allen Weltfragen schnell fertig, im ewigen Trübsal der Energielosen voll überschäumender Fröhlichkeit, einte veraltetste Enge mit großstädtischer Aufgeblasenheit. Im Zusammenleben dauernde Mißachtung jedes persönlichen Eigenkreises, allgegenseitige Bevormundung; Bruckner war ein weiter Mensch, seine Persönlichkeit mußte ungehemmt und unbeobachtet ausströmen; schon wie ihm jeder Wohl- und Übelgesinnte in alles dreinkrittelte, war ein Ausdruck dieses Zuges, aber längst nicht der einzige unter den täglich bemühenden. Von den Schulen bis durch die Ämter, berufliche und gesellschaftliche Auffassung über alle die reichen Begabungen hinweg eine Austreibung der Persönlichkeit, eine Volksverbildung, welche die Bindung zwischen den Menschen in Hochmut und Ergebenheit, Arbeitsauffassung zwischen Drill und Leichtsinn auseinandergespannt hatte. Männlichkeit war in süßliche Eleganz verbogen, Herzhaftigkeit in Schmeichelton, Energie von der großen Staatsgeste bis zur allzumenschlichen Bürgerlichkeit in pathetisches Gepolter umgesetzt, Staatssorge in kleine Ängstlichkeiten, Lebensernst in Selbstquälereien. Dies war das traurigste im Verfall, daß nicht etwa bloß die Enge einer Reaktionsregierung, sondern schon längst Gemeinwesen und Volkscharakter selbst zuverlässig zwei einzige Auswege gegen jegliche Störung durch herausragende Begabung oder gar freien Charakter betätigten: Erwürgung oder Abstoßung. Das Österreich der Brucknerschen Zeit war eine dauernde Lebenszerstörung und das Wienertum verkörperte den Zynismus, der hierzu gehört.

Versunkene Schönheit alten Österreichertums trug Bruckner in sich, das aus dem Boden des Alpenlandes seine besten Wurzelkräfte zog, leuchtendes Lachen und Lebenstiefe mit der herzhaften Zartheit der Starken vereinte. In ihm lebte ein Österreich mit geschichtlicher Mission, über politische und geistige Trümmer hinweg. Im Gefühl, samt Heimatstamm und ganzem Reich vom neu geeinigten Deutschland ausgeschieden zu sein, das Bruckner liebte und dessen Menschen er mißtraute wie sie selbst seiner Demut, trug er ein Volksschicksal in sich.

Die Schweizer Reise hatte Bruckner die Arbeit an der sechsten Symphonie unterbrochen, die er im Herbst 1879 begann und heimgekehrt 1881 vollendete. Schon wenn man sich den Weltenaufbau bis zu dieser Symphonie vergegenwärtigt, erhellt die Unabhängigkeit seines still und übermächtig dahinströmenden Schöpfertums, in das keine Störung von außen Eingang fand. So schwer Bruckner litt, in der frommen Schönheit seines einsamen Wesens erstehen die Werke jenseits von allem, was ihn mit Geist oder gar zufälligen Bindungen der Außenwelt in Berührung brachte. Auch dies war nur mehr bei seiner zeitfremden Grundauffassung von der Musik möglich, die weit abseits von den Affekterschütterungen einer sich selbst im Erlebnis bespiegelnden Künstlerseele liegt. Selbst die Tragik in den Werken und alle die unendlich reichen Schmerzensregungen seiner heiligen Leidenschaft spotten sosehr jeder Verbundenheit mit den Leiden seines einmaligen bestimmten Daseins, wie sich die unbegreifliche innere Lichtfülle und das Blühen von der trostlosen Nüchternheit seiner Umgebung in der Übermacht innern Urerlebnisses scheidet. Bei alledem auch keine Spur von Verbitterung in Bruckners Kunst. Ganz aus innerem Auftrieb erfuhr sein Dasein die stetigen Steigerungen. Auch die ganze innere Lebensbewältigung geriet nie mehr, wie einst in Linz, ins Wanken, trotzdem sie ungleich Mächtigeres zu tragen, ungleich gewaltigeren Erschütterungen standzuhalten hatte, — ein Beweis mehr, welch zentrale innere Lebenskrise damals überwunden ward, und in welcher Festigkeit sich sein Untergrund trotz der stets verbreiterten Ausstrahlungen nunmehr auswirkte.

Es hat fast etwas Erschreckendes, sich zu vergegenwärtigen, wie der innere Weg nun der Welt der siebenten Symphonie naht. Aber das Werk entsteht aus einer Zeit, da leise merklich der innere Aufstieg endlich den äußeren mitzureißen beginnt. Indem sich

Bruckner nicht um die „eitle Welt“ bemühte, sondern mit allem Bangen nach Anerkennung nur nach der einen Heilsverheißung lechzte, vor seiner Mission bestanden zu haben, erklärt sich, daß ihm mit seiner Verkennung der Sinn der Welt auf den Kopf gestellt, das Leben des Entsagenden zudem verloren sein mußte, dem seine Kunst einzige wirkliche Welt geworden. Wie manche Aufführung irgendeines kleinen Werkes, die Bruckner damals in Atem hielt, erscheint heute so belanglos; für ihn mußte es damals unendlich viel sein, mit allen Fibern wie nur ein von Skrupeln Geängstigter hing er daran. Seine Lebensauffassung ist nie die eines weltlichen Musikers geworden; nicht aus der Psyche des Angriffs, um Ehren zu erobern, ging er mit seiner Kunst unter die Menschen, sondern aus der Psyche der Verteidigung, angstvoller Rechtfertigung. Ihn beherrschten bereits völlig die Qualen, im Glauben an die eigenen Werke gestört zu sein, so oft er ihrer Innenwelt bis an irgendwelche Streifung mit der äußeren entstieg. „Wenn ich einmal nicht mehr bin, dann erzählt der Welt, was ich gelitten habe und wie ich verfolgt worden bin.“ Der unermüdlich durch die Tage wandelnde Mann ergraute seinem sechzigsten Jahre entgegen und selten senkte sich beruhigende Zuversicht in ihn. Die ihn ahnten und sich um ihn scharten, auch Ereignisse, die ihm jene Verheißung erweckten, sie konnten nicht ernstlich das allgemeine Haß- und Hohnurteil, die zynische öffentliche Meinung des Wienertums aufwiegen, blieben darin zu vereinzelt, als daß sich ein Halt daran hätte klammern können. Und was ihn da am schmerzlichsten beirren mußte, wurde zur Alltäglichkeit: die Kreise seiner Anhängerschaft wankten immer[1]). Während es Bruckner überhaupt nie beschieden war, seine Fünfte zu hören, brachte ihm Hans Richter 1881 die Vierte in Wien zur Aufführung. Wo noch Unbeirrte waren, mußte sie gewaltigsten Jubel erwecken, doch das waren stets nur Zeichen, mit denen fortan auch die Feindschaft wuchs. Was er hier in der unmittelbaren Wirkung voller Hoffnung wahrnahm, das zerstörte regelmäßig der Widerhall in den Zeitungen, der kein Widerhall, sondern schallende Weisung an die Massen war. Dies wenigstens immer handgreiflicher zu erkennen, war Bruckner ein Trost in der Qual, da sie um Wirklichkeit,

[1]) Noch 1888 schreibt Bruckner an Hermann Levi: „Alte Freunde sind wieder zu Gegnern geworden u. dgl. Kurz, die vormärzliche alte Stimmung und Behandlung von allen Seiten! Ohne Hanslick — gehts in Wien nicht.



nicht um Widerschein ging. Ähnlich wie diese Aufführung der „Romantischen“ hielten die Wiederholungen der F-Moll-Messe Bruckners Anhängerschaft in Erregung. Auch das Quintett wurde in Köln und in Wien wenigstens innerhalb des Wagnervereins aufgeführt. An die sechste Symphonie wagte sich Jahn mit dem philharmonischen Orchester, Bruckner mußte aber die Aufführung auf einen Torso, die beiden Mittelsätze, beschränkt sehen, ähnlich wie es bei Schülerarbeiten üblich. In diesen Zeiten nun reift die siebente Symphonie, angefangen im Jahre 1881 und 1883 beendet. Ihre tiefreligiösen Untertöne sammeln sich, um weltumfassend gleich auch zur Schöpfung vom großen Tedeum auszubrechen. Es entstand im Winter 1883/84. Zuvor waren noch an kleineren Werken ein Choral „Ave Maria“, ein Männerchor „Zur Vermählungsfeier“ entstanden, 1882 ein weiteres „Ave Maria“ (für eine Singstimme mit Orgel), eine Antiphon „Tota pulchra“ und ein Männerchor „Sängerbund“.

Und das wurde die Zeit, die dem alternden Bruckner wenigstens noch die Verheißung eines Aufstiegs bringen sollte, wenn auch nicht annähernd eine allgemeine Anerkennung oder gar breites Verständnis. Wie gegen seine Kunst wurden Schlagworte rasch auch gegen seine Anhängerschaft geprägt; sie galt zu seinen Lebzeiten als eine Art revolutionärer, lärmender Musikpartei, zumal in der Hauptstadt des zerfallenden Reichs, die überhaupt alle Geschehnisse nur noch nach dem Gesichtspunkt von Parteiungen zu beurteilen sich gewöhnt hatte. Man hielt das Feuer für Feuerwerk. Aber Widerstand schließt enge zusammen. Bruckners Anhängerschaft ging hauptsächlich aus der studierenden Jugend hervor. Der akademische Gesangverein und der akademische Wagnerverein unter Leitung von Jos. Schalk vor allem setzten sich mit voller Treue für ihn ein. Wiener Aufführungen konnte er fortan zum großen Teil ihrer Tätigkeit danken, manche davon fanden überhaupt innerhalb ihrer Kreise statt. So hörte Bruckner frühere Chorwerke hier aufleben, auch Klavierinterpretationen seiner Werke, wie 1883 der dritten Symphonie durch seine Schüler Josef Schalk und Loewe und im nächsten Jahre der siebenten. Wiederholte Aufführungen erlebte das Quintett, seitdem es Hellmesberger nun auch öffentlich in Wien (1885) aufgeführt. Mit besonderer Wucht setzte sich, wenn auch selbst in revolutionäre Opposition gedrängt, einer für Bruckner ein, der viel von seinem Feuer in sich trug und weitflammend zu zünden vermochte: das war Hugo Wolf. Seine Aufsätze im Wiener Salon-

blatt waren ebenso gefürchtet als wirksam. Die wesentlichste Wende war überhaupt, daß Bruckners Anhängerschaft aus der Verteidigungsstellung heraustrat, weiter und wirksamer oft als es nach seinem Tode geschehen ist, wo es vonnöten gewesen wäre.

Dazu kamen die berühmt gewordenen Erstaufführungen der Siebenten außerhalb Wiens. Denn anderswo konnte — damals noch — Bruckners Musik zu Unbefangenen erklingen, wenigstens schlug sie nicht von vornherein auf jene Art von Gegenparteiung, die sich bis zu geistesbeherrschender Organisation ausgewachsen hatte. Ende 1884, im 60. Geburtsjahre Bruckners, ließ sein junger Schüler Arthur Nikisch das Werk in Leipzig ertönen. Bruckner war selbst anwesend. Zwar blieb noch die Zuhörermenge im ganzen befremdet, aber die Wirkung bei einem Teile und vor allem im Orchester war derart, als sollte alle in Wien zurückgedämmte Begeisterung hier mit einem Male zur Entladung kommen. Schon erhob sich ein bedeutungsvolles Sagen und Raunen, und bald darauf, im März des Jahres 1885 wurde München durch die Aufführung unter Hermann Levi, gleichfalls in Bruckners Gegenwart, in einen Taumel versetzt, wie ihn das Kunstleben dort noch selten gesehen hatte. Beiderorts spiegelte er sich denn auch, zum großen Teil wenigstens, in den Zeitungen. Auch Kundgebungen und Briefe Einzelner, die Bruckner sonst fremd waren, konnten ihm erweisen, daß seine Kunst echt und wahr einzuwirken vermöge. Noch ein Ereignis knüpfte sich daran, das ihn besonders beglückte; am Tage nach der Aufführung ließ Hermann Levi im Opernhaus nach einer Vorstellung der „Walküre" in geschlossenem Kreise dreimal hintereinander den letzten Teil aus dem Adagio der Siebenten, den Choral der Tuben mit seiner gewaltigen Steigerung ausführen; er war als Trauerklage Wagner zugedacht und es ergriff Bruckner besonders, ihn an der Stätte großer Erinnerungen an den Meister zu vernehmen, nachdem er noch im Sommer vor seinem Tode, während der Entstehung der Symphonie, zu Bayreuth anläßlich der ersten Parsifal-Aufführungen (1882) bei ihm geweilt. Kurz nach der Münchener Aufführung begehrte auch der „Allgemeine Deutsche Tonkünstlerverein" zum „Allg. Deutschen Musikfest" in Karlsruhe das Adagio der Siebenten zur Aufführung, das Mottl, gleichfalls Bruckners einstiger Schüler, leitete. Das Tedeum brachte 1885 der Akademische Wagnerverein in Wien, wobei das Orchester noch durch zwei Klaviere ersetzt werden mußte! Fortan begann sich das Ausland weiter zu regen, hierbei aber sah Bruckner

die Verbreitung seiner Symphonien dadurch gehemmt, daß nur die dritte im Druck erschienen war. Er konnte von deren Aufführungen in Dresden, Frankfurt a. M., Haag, Utrecht und New-York vernehmen, und er zählte sie damals immer noch.

Im Vorgefühl, daß ihm dennoch, und sei es nicht mehr bei Lebzeiten, sein Lebensziel gewonnen werde, schrieb Bruckner die achte Symphonie. In sie gießt sich ihm, aus tiefster Weihe aufsteigend, auch die strahlendste Pracht. Es wurde auch das Werk der größten Ausmaße. Bruckner begann es in seinem 60. Jahre und vollendete es in zwei Jahren, 1886, blieb aber noch weitere vier Jahre mit Umänderungen beschäftigt. Zugleich mit der Symphonie entsteht, von ihrem Glanz durchleuchtet, das Graduale „Virgo Jesse" (für a-capella-Chor, 1884) ein Chorwerk „Salvum fac populum" (1884); darauf das „Ecce sacerdos" (für gem. Chor, Orgel und Posaunen, 1885), ferner eine Neuvertonung des schon früher komponierten Textes „Um Mitternacht" für Männerchor (1886).

War bessere Hoffnung angebrochen, so schien sie sich weiter zu bewähren. Hans Richter führte in Wien das Tedeum nun mit Orchester auf, Hermann Levi in München, abermals zu ungetrübterer Feier. Auch Männerchöre wurden in Wien aufgeführt, die siebente Symphonie in Graz, Wien, Köln, Hamburg, Budapest, Chicago, Amsterdam, New-York, Berlin, das Streichquintett und die Sechste (jedoch abermals nur Bruchstücke) beim Tonkünstlerfest in Sondershausen. In Bruckner konnte ein neues Lebensgefühl erwachen; bei einer großen Brucknerfeier in Linz gab er dem Ausdruck, indem er in einer Ansprache auf den bisherigen Leidensweg zurückwies; das Adagio der Dritten, das Tedeum, die Chöre „Germanenzug" und der letztkomponierte „Um Mitternacht" wurden dabei aufgeführt. Bruckner fühlte sich in seinem engeren Heimatland geborgen. In den oberösterreichischen Stätten seines Ausgangs und seiner steten Ferienzuflucht, in St. Florian und Linz, Enns, Steyr, Kronstorf, sah er sich von kindlicher Liebe umhegt; in den letzten Jahren war mehr und mehr Vöcklabruck eine Heimstätte geworden, wo eine Schwester Bruckners weilte. Dort hatte auch die ganze Bevölkerung seinen 60. Geburtstag gefeiert.

Daß alles nur einzelne Ehrungen inmitten breitherrschenden Gegnertums blieben, erkannte er stets bald, wenn er von den Er-

folgen ernüchtert in Wien wieder Augen und Ohren auftat. Da erschrak er über seine Triumphe; als er von den Leipziger Eindrücken z. B. zurückgekehrt, war es sein erstes, die Wiener Philharmoniker in einem Schreiben zu ersuchen, sie möchten seine eingereichte Siebente nun doch nicht aufführen; wegen Feindseligkeit der maßgebenden Kritik, die seinen „noch jungen Erfolgen in Deutschland nur hemmend in den Weg treten könnte"[1]). Doppelt entfacht, nahmen die Feindseligkeiten Formen an, die er aus jenen wohltuenden Gegensätzen auch doppelt empfinden mußte. Sie wirkten auch nach dem Auslande zurück, gaben der Verbreitung seiner Kunst all die Schlagworte und fertigen Verzerrungszeichen wie ein Gegengift mit; namentlich von den deutschen Gegnerkreisen der Neuromantik wurden sie sofort aufgegriffen und festgefügt. Die Kränkungen, die nun allmählich aus uneingestandener Abwehrstellung hertönten, überstiegen alles Maß. Erbittert wußte Hanslick ein Werk nach dem andern, selbst solche, für die er in harmloseren Zeiten noch ein Lob übrig gehabt, dem Spott willig folgender Öffentlichkeit preiszugeben, der überwiegende Teil der Wiener Kritik, vor allem Kalbeck, Heuberger und Dömpke, gingen mit ihm, entgleisten zuweilen in geradezu unflätigen Andeutungen[2]). Sie hatten dann auch den Witz für sich und die Wiener gewonnen. Zwischendurch regnete es von wohlmeinenden Ratschlägen zu besserer Kompositionsweise auf Bruckner nur so herab. Unnütz, all die Einzelgeschichten aufzubreiten; Bruckner begann sich selbst darüber zu erheben. Es flammte alle wackerhaftige Niedertracht auf, welche dem Schutze vor dem Genie dient.

Dennoch, es schimmerte durch dies Elend die sichere Erkenntnis durch, daß unumstößlich Boden gefaßt sei und weiterer unaufhaltsam gewonnen werde. Hätte Bruckner mit äußerem Lebensaufstieg mitgehen können, so wäre in der Tat eine neue Entfaltung seines

---

[1]) Entwurf und endgültige Fassung des Schreibens s. bei Fr. Gräflinger, „A. B. Gesammelte Briefe", S. 136. Als dann 1886 eine Aufführung in Wien doch stattgefunden, schrieb Bruckner unmittelbar nach der enthusiastischen Aufnahme: „Doch die fünf feindlichen Blätter werden auf Hanslicks Wunsch die Vernichtung dieses Erfolges beim fernen Publikum besorgen!" (Mitgeteilt in der Ausgabe der „Gesammelten Briefe" von Max Auer.) Die Pressestimmen bestätigten Bruckners Befürchtung.

[2]) Zu den wenigen Kritikern, die zu Bruckner hielten, gehörten Ludwig Speidel und Theodor Helm, ursprünglich Gegner und später einer von den Getreuesten, ferner H. Wörz.



Daseins hier gegeben gewesen. Aber er war eine Natur, der es ganz anders aus dem Innern zurückschlagen mußte. Sie drang einer neuen Krise entgegen, und es kam anders, als es dem Blick auf sein äußeres Leben erscheinen mußte. Der Weg vollendete sich abermals jenseits der Geschicke, die nur Zeichen eines innern Schicksals sind. Daß seine Werke unter die Menschen dringen würden, wurde selbst dem Zweifelnden sicher, der stets am längsten mit der eigenen Hoffnung zögerte. Hielt er über Gegenwart und Vergangenes Umschau und wurde er im Geiste kommende Schöpfungen gewahr, so verdichtete sich ihm der Augenblick zu einer abermaligen innern Wende, die erst sein ganzes Weltverhältnis zur Erfüllung bringen sollte, aber nicht im Mitgehen mit jener äußern Wende, die ihn der Welt verbinden konnte; der Aufstieg reißt ihn nicht mehr an sie hinauf.

Auch dies ersehnte Ziel, daß sein Werk unter die Menschen gefallen, trug zudem seine Trübungen. Zwar blieb es weniger der unentwegt forttobende Gegenkampf, der seinen Blick festhielt, doch mußte ihn, hatte er einmal Wurzeln gefaßt, etwas anderes bekümmern, was jenseits von all dem Für und Wider lag. Bruckner sah auch seine Erkennung keineswegs geläutert und in geradem Wege aus all den Kämpfen emporsteigen. Daß ihn die Gegner entstellten, wäre belangloser gegenüber der Gewahrnis gewesen, wie auch seine Anerkennung von ihren Vorurteilen getrübt ward, eigentlich mehr in Zugeständnissen bestand; selbst die ihn priesen, griffen gar nicht immer das Wesentlichste heraus. Im Gefühl, daß er, der volle Bruckner, nur ganz Vereinzelten aufgegangen war, mußte er an den Lebensabschied denken. Und noch mehr: es konnte ihm nicht entgehen, daß man sein Schaffen von falschen, grundfremden Auslegungen her aufnahm. Es verwirrte, beunruhigte ihn, ohne daß er es sich selbst in den entscheidenden Begriffen ganz klar machen konnte; das hätten damals wohl noch sehr wenige vermocht. Erst hatten die gehässigen Entstellungen ihn zurückgedrängt, jetzt wirkten sie auch wo sie gar nicht mehr feindselig waren, die Wurzeln selbst wurden von ihnen vergiftet. Und das war echtes Brucknerschicksal, die Endtragik: seinen und seiner ganzen Kunst Lebensatem sah er in Fremdheit und falsch weisendem Unverstand aufgefangen[1]). Der

---

[1]) Sogar seine eigenen Schüler verstanden ihn bei aller Begeisterung oft schlecht. So ging es z. B. besonders schlimm mit den mythisch-bombastischen Kommentaren, die Josef Schalk der achten Symphonie in den gedruckten Programmen zur Erstaufführung aufzwängte, im besten Glauben,

Grundzwiespalt seiner Zugehörigkeit zum zeitgenössischen Musikstil und seiner gleichzeitigen Ferne zu ihm mußte da aufklaffen, ihm selbst unlösbar. Er wußte die Scheidung gar nicht zu vollziehen, noch wie Wagner seine Art eindringlich der Welt zu verdeutlichen, geschweige denn eine Art Bayreuther Vorbild auch nur in Gedanken zu schaffen. Sowie sein Kunstwerk ans Licht drang, zerbrach es sich in falschen Begriffen und festigte sich so. Durch allen Ruhm erhielt sich etwas Ungelöstes.

Blickte er sonst auf sein Erdenschicksal zurück, so waren es gleichfalls nicht allein die Feindseligkeiten, auch nicht die zynischen Spöttereien, die ihn zerrissen. Er begriff den eigenen Abstand von der Welt nie und zerquälte sich vergebens, warum seine ganze Art ins Leben nie eingriff. Von allem war er zurückgeprallt, auch sein Heim war ohne Gefährtin geblieben. Die Aufnahme in der umgebenden Lebensschicht, auf der sein Auge liebend und verzeihend, oft forschend und in sehnsüchtigem Begehr geruht, hatte ihm seine seelische Natur versagt. Bis ins tägliche Leben scholl es ihm stets anders zurück als es gemeint war, während die Einfachsten rings herum sich mit natürlicher Sicherheit in das rätselhafte Labyrinth des menschlichen Getriebes hineinfanden. Dahin starrte er völlig entgeistigt, sah Gespenster und Larven aus all dem müden Geflacker. Unbeholfen vor dem Geiste, der da überall lauerte, allen überheblichen Anmaßungen ausgeliefert, krankte er zur Unerträglichkeit, stets den Sinn dieser Qualen suchend, an der schwersten aller Mißhandlungen: tiefstehender Umgebung. So oft er nur ein wenig in die Welt hinausgetastet, sah er sich vergiftete Pfeile entgegengeschleudert und flüchtete gejagt und schwer getroffen wieder in seinen Bau zurück. Mit aller Gewalt kehrt es ihn in die innere Heimat.

---

durch ein Gemisch philosophierender, nordischer, symbolischer und Wagnerscher Gedankenwelt am schnellsten dem Werk Eingang zu verschaffen. Man schob diesen Ideenschwulst Bruckner selbst zu, der ihn gar nicht verstand, bescheiden wohl meinte, es sei irgendein ihm nicht zugänglicher Sinn dahinter, aber seinen treubesorgten, weltkundigeren Famulus gewähren ließ, indem er gerne alles äußere aus den Händen gab. Wie verhängnisvoll es war, erkannte er wieder zu spät. Schon diese Episode wäre ein Streiflicht, wie falsch und gebrochen Bruckner mit der Weltberührung ans Licht kam. Daß nun diese Kommentare von den Gegnern mit Gelächter aufgegriffen wurden, war wieder minder schlimm, als daß sie willig Ergriffene verwirrten, ganz falsche Vorstellungen vom Sinn und Wesen der Brucknerschen Musik erstehen ließen. Auch in der Folge, nach Bruckners Tod, kam es so, daß die, welche für ihn eintraten, oft mehr an ihm gesündigt haben, als die ihn bekämpften.

Reifte aber der Augenblick für Bruckners Umkehr von der Welt, an die er unter schwersten innern Kämpfen einst Blick und Leben gewendet, so lag es nicht an aller Verwerfung, sondern im Gegenteil an der Erfüllung, die trotz allem darin lag, daß er sein Werk im fruchtbaren Schoß menschlicher Empfänglichkeit geborgen wußte, woraus es früher oder später rein, von allen ersten Trübungen geläutert erstehen müsse. Nun entließ ihn etwas an sein anderes Selbst. Bis dahin hatte er seit der großen Krise der Linzer Zeit mit seiner Kunst die Welt gesucht: als er sie wenigstens berührt hatte, zog es ihn in sein Eigenbereich zurück, obwohl ihn diese Gewähr kommenden Wirkens so tief beglückte, wie nur einen, der nicht am Eindruck und nur an der Bestimmung hängt. Er war von dem erlöst, was ihn zu jenem Lebenswillen gequält hatte, der außerhalb seiner selbst etwas suchte. Nach der achten Symphonie, in der die vollste Pracht hinausgeleuchtet[1]) und sich selbst über die schweren religiösen Klänge ausgebreitet hatte, beginnen ihn Dämmer eines kommenden Werks zu umspinnen, das fern davon in neuen Klängen, feierlichem Misterioso aus Bruckners verborgensten Eigensphären ertönt. Er horcht an sie zurück, aus denen er sich zum Weltprangen hinausgekehrt. Längst hatte das Ereignis solcher Wende auch schon Spuren in die vorherigen Werke vorausgeworfen. Bruckners innere Weltenschöpfung, sollte sie sich vollenden, mußte dahin zurück, woher sie gekommen. Sein Schicksal ist geradezu kosmisch.

Diese Rückwende vollzieht sich nicht, wie einst der Ausbruch aus dem Innern, in schroffen Vorgängen einer seelischen Revolution, sondern senkt langsam ihre Schatten durch den Weltdurchblick. Damals, am Ende der Linzer Zeit, hatte harter Kampf den Gequälten fast zum Zusammenbruch geführt, hier löst sich die Einkehr, die Wiederkehr in milder Wandlung, auf die schon ein Schimmer des geheiligten Weltabschieds vorausfällt. Wie damals aber wühlten ihn schwere religiöse Erschütterungen auf; sie näherten sich Formen,

[1]) Widmungen sind bei Bruckner etwas anderes als bloße Herzenssache; wie alles kleiden auch sie Symbolik ein. Mit der IV. Symphonie, der ersten jener hell aufleuchtenden, wagte er den Glanz weltlichen Fürstentums in der Widmung zu berühren, mit der Siebenten das Königtum (das des Wagner-Königs Ludwig II. von Bayern), die Achte reichte er seinem Kaiser, Franz Josef, empor. Die Zueignung der Dritten an Wagner sollte die Empfängnis der künstlerischen Weihe bedeuten. In der Darbringung der Neunten liegt die Rückkehr des Geistes in Gott, von dem er ihn empfangen wußte, ausgesprochen.



die Außenstehenden den Eindruck religiösen Wahnes erwecken konnten (Hugo Wolf deutete sie so). Man sieht gewöhnlich Bruckners Wiener Zeit, fast drei Jahrzehnte, als einen geradlinig fortentwickelten Abschnitt, der gleichförmig auf seinen vorangehenden Lebensuntergrund aufgesetzt ist: so ist es wohl im äußern Grundbild, das ihn umgibt, dem Aufstieg wie in der Kraft und Fülle des Schaffens, nicht aber in den innern Entwicklungswegen; sie zeigen auch für diesen Abschnitt eine große Krise und verlaufen in einer Kurve gegen die Urbereiche der Brucknerschen Kunstseele zurück. Man darf nicht die völlige Verschiedenheit übersehen, die den Charakter der neunten Symphonie von den vorangehenden scheidet. Schon der erste Anfang könnte genügen, den Wandel anzudeuten; alle übrigen Symphonien setzen zu einem strahlenden Thema an, sie lassen es wenigstens bald aus ersten verhüllenden Dämmern herausbrechen: die neunte setzt mit einer weitgesponnenen mystischen Dämmerung ein, diese selbst ist breiter Hauptinhalt, und wenn aus diesem lange ausflackernden Urlicht endlich (erst am Schlusse dieses ganzen ersten Teiles) das Hauptthema herausbricht, ist es frei von akkordlicher Fülle: ein starres, linienmächtiges Unison. Doch das ist nur eine Einzelheit, der Geist des ganzen Werkes ist geheimnisvolle, erhabene Veränderung. In diesem Werke zieht Bruckners mystische Urwelt die romantische Klangwelt in sich hinab, in einer Auflösung, die allein schon eines der größten Ereignisse der gesamten Tonkunst bedeuten würde. Jene Veränderung aber ist weder Abwendung des Erbitterten, noch Jubel des, der zur Erfüllung gekommen; mit der Erfüllung, ja kaum daß er an sie gerührt, begann vielmehr Bruckner den Weltausblick wieder in sich hineinzukehren, den sein inneres Auge ausgeworfen hatte.

Der Weg zum neuen großen Werk vollzog sich langsam und brachte auch in Bruckners Dasein mit der Zeit etwas milderen Frieden. Nicht, daß die Gegnerschaft nachgelassen hätte, im Gegenteil; aber daß ihm nun auch von der hemmenden Berufsarbeit etwas mehr Rast beschieden war, dankte er jetzt, im siebenten Lebensjahrzehnt, Freunden und Anhängern. Allmählich war es ihnen gelungen, „Konsortien“ zu bilden, die den alternden Meister durch einen Ehrengehalt von den lästig gewordenen Unterrichtsverpflichtungen entheben sollten. Dazu kamen, nicht mit einem Male aber allmählich sich

zusammenhäufend, weitere Alterserleichterungen: ein Ehrensold vom Lande Oberösterreich, Unterstützungen vom Unterrichtsministerium, auch der Kaiser Franz Josef gewährte eine Personalzulage[1]). Die letzten fünf Lebensjahre, von 1891 an, lehrte Bruckner auch nicht mehr am Konservatorium und bezog einen Ruhegehalt. So vom Zwang äußerer Tätigkeit entlastet, zog er sich mehr und mehr auf sich selbst zurück, nur die Vorlesungen an der Universität, wo ihn stets die Anhänglichkeit der Studenten erquickte, behielt er bis zum Schlusse bei. In seinem Heim sah er sich gern von einigen Getreuen umhegt; einzelne seiner Schüler schloß er zu vertrauterer Hilfe bei seinen Arbeiten in engeren Kreis zusammen. Hier sah er noch die vierhändigen Klavierauszüge entstehen, die Josef und Franz Schalk und Ferd. Loewe von seinen Werken anfertigten und die ihm mehr als alle Aufführungen die Wege bahnen sollten. Die Lebensführung, bis zuletzt von spartanischer Bedürfnislosigkeit, besorgte eine alte Magd. Bruckner wohnte seit 1877 in ruhigerem Stadtviertel (Heßgasse 7), damit auch, solange er noch am Konservatorium unterrichtete, seinem Wirkungskreis näher als in der ersten Behausung (Währingerstr.). Es war die zweite, am längsten gewahrte der Wiener Wohnungen, die er, sehr im Gegensatz zu Beethoven, fast nicht wechselte, nur dies eine Mal, bis ihm zuletzt noch, ein Jahr vor seinem Tode, durch den Kaiser eine Gartenwohnung im Belvedere zur Verfügung gestellt wurde. Seinen regelmäßigen Ferienfahrten nach Oberösterreich blieb er bis in seine letzte Krankheit hinein treu, auch zu den Bayreuther Festspielen pilgerte er noch nach Wagners Tod regelmäßig; man sah ihn dann auch an Wagners Grab beten. Sonst wandte er sich kaum mehr aus seiner Einsamkeit, wenn er heimgekehrt den Odem seiner Schicksalsstadt einsog und aus seiner Klause nur noch mit dem Blicke des Überwinders das Auge über die gewinkelten Dächer und Fensterluken, Kirchtürme, Paläste und die langen, langen, die gelbgrauen Häuserreihen schweifen ließ, durch die im Abendschimmer alter Kultur ihm leise die Grundtöne ferner Vergangenheiten zogen. Ein Weltbefangenerer hätte auch an dem Hasse stolz werden können, den er da erregt sah. So aber

---

[1]) Max Auer („A. Bruckner", 1922) berichtet, daß der Ertrag aus den Werken bis zu Bruckners Tode 50 Gulden betragen habe. Nach Wilhelm Zinne („Die Musikwelt", IV/9, Hamburg) wären es 150 fl. gewesen; nach Bruckners eigener Äußerung sei dies das einzige Honorar in seinem Leben gewesen (für das Tedeum).

wandelte er wie ein verklärter Büßer, dem die Welt nichts zu geben hat und nichts zu nehmen; er diente; aus Willensentsagung willensübermächtig, von Staunenden gefolgt, wie er hinaufwuchs, während er ganz in sich versank. Aber unter den Vielen, die Jünger um sich scharen, gehörte er den Auserwählten an, was der Ahnungslose daran hätte erkennen können, daß Menschen, denen er besondere Liebe trug, ihn verrieten.

Mehr und mehr wie aus einer Ferne, die einem entflieht, berührten ihn auch die wohltuenden Ehrungen, die sich nun zu häufen begannen. Mit der Zeit kamen sie von fast allen musikalischen Körperschaften seiner weiten österreichischen Heimat und mehreren des Auslandes. Seinen Namen in die Mitgliedschaft zu erbitten, galt ihnen nun doch als Ehrung. Auch die Verbreitung seiner Werke drang über verschiedenste Länder und über Europa hinaus. Von Amsterdam und von Christiania jetzt, selbst von Cincinnati, dann wieder von Stuttgart, Brünn, Berlin, Dresden, Hamburg, Düsseldorf, München, Mainz, Frankfurt, später aus Paris und andern, zuletzt immer wieder von den größeren Städten Deutschlands und Österreichs konnte er die Kunde vernehmen, wie nebst der dritten und siebenten nun endlich und allmählich auch die andern Symphonien und namentlich das Tedeum ihren Weg nahmen. Auch wie da und dort einstige Schüler für ihn eintraten, deren manche er noch in leuchtendem Aufstieg sah[1]). Zuletzt übersah er kaum mehr alles und nahm mit ruhiger Heiter-

[1]) Das waren namentlich August Göllerich, Ferd. Löwe, Felix Mottl, Karl Muck, Artur Nikisch, Franz Schalk, Josef Schalk und Gustav Mahler, der, wenn auch nicht unmittelbar Bruckners Schüler, ihm doch im engeren Umgange nahe stand; von den sonst bekannter, teilweise hochberühmt gewordenen Schülern, die im Laufe der Jahre durch seine Lehre gingen, wären noch zu erwähnen: Guido Adler, Julius Bittner (der noch in den letzten Jahren Bruckner an der Universität hörte), E. Jacques-Dalcroze, Ernst Decsey, Camillo Horn, Cyrill Hynais, Friedrich Klose, Gustav Krzyzanowsky, Rudolf Louis, Franz Marschner, Max Oberleithner, Emil Paur, August Stradal, Josef Vockner, Richard Wallaschek; Hugo Wolf, dessen Genie von Bruckner früh erkannt wurde, gehörte seinem Kreise an, ohne im engeren Sinne sein Schüler gewesen zu sein, und nicht ohne daß der stets Überreizte der Freundschaft mit Bruckner Trübungen ersparte. Nicht alle Schüler haben auch in gleicher Treue zum Meister gehalten.

keit die Berichte auf[1]). Aber einzelne Aufführungen blieben ihm besonders bedeutungsvoll, so stets die in Wien, wo er namentlich noch Triumphe der Romantischen und des Tedeums wie der Dritten und Siebenten erlebte. Ein Höhepunkt äußerer Ehren knüpfte sich ihm noch an die Achte, deren Widmung der Kaiser Franz Joseph annahm und die Ende 1892 ihre Uraufführung unter Hans Richter als einziges Werk eines philharmonischen Konzerts in Wien unter ungeheurem Eindruck feierte. Zweimal reiste er sogar noch nach Berlin, 1891 als Siegfried Ochs sein Tedeum anläßlich einer Tonkünstlerversammlung aufführte und 1894 zur Wiederholung dieses Werks unter Ochs und zugleich einer Aufführung der Siebenten unter Mucks Leitung. Bruckner auf dem Pflaster Berlins, mit seiner selbsteingesponnenen Sonderlichkeit schon in den Straßen ungekannt als ein Kuriosum begafft, konnte sich denn in der Stadt noch stürmisch gefeiert sehen[2]), wo er von den Kreisen der Akademie aus unter Jos. Joachim die Jugend gegen sich verschlossen, die erbittertste Gegnerschaft neben Wien am Wirken und in der Auswirkung über die ganze deutsche Öffentlichkeit wußte, wo ferner wenige Jahre nach seinem Tode Hermann Kretzschmar seine für das Verständnis Bruckners besonders verhängnisvolle Tätigkeit ausüben sollte. Als die gewichtigste seiner Ehrungen, die ihm auch in seiner Liebe zur Studentenschaft wie in der Ehrfurcht vor dem Wissen besonders ans Herz ging, betrachtete er die mit großen Feiern verbundene Ernennung zum Ehrendoktor durch die Wiener Universität (1891).

Es melden sich auch die äußeren Zeichen der Einkehr: Erkrankungen. Sie schwanken erst langsam, setzen schon vor 1890 ein, lassen ihn zuzeiten wieder frei und verdichten sich zuletzt zum schleichenden Leiden der Wassersucht. Wie alles Äußere selbst hier stets ohne eigentliche Einwirkung auf das innere Wirken blieb,

---

[1]) Schon 1885 schrieb er an Nikisch nach der Leipziger Aufführung (vgl. S. 134), ihm sei auf dieser Welt schon alles recht und er werde „ganz gleichgültig der edlen Menschheit gegenüber". Dann nach der Münchener Aufführung, also kaum, daß er wirkliches Wurzelfassen beobachtet hatte, an Wolzogen: „Gott sei Dank, jetzt habe ich München; ich habe in ihm für die mir noch gegönnte Frist meines Lebens genug!" Kurz vor seinem Tode äußerte er sich ganz gleichartig zu A. Göllerich und fügte hinzu: „Ich habe auf Erden meine Schuldigkeit getan, ich arbeitete, soviel ich konnte" (Göllerich, „In memoriam A. B." Festschrift des Amalthea-Verlages 1924).

[2]) In einem Briefe an Ochs (1891) staunt er, daß in Berlin kein abfälliges Blatt war!

zeigt sich darin, daß zwar später manchmal Unterbrechungen des Schaffens davon bedingt waren, wenigstens der Arbeit an der Niederschrift, daß aber alles, was noch in Bruckner reifte, auch in einer Vollkraft erstand, die nicht die leisesten Spuren einer Kraftermüdung trägt. Während der Leib schwand, wurden seine Seelenstürme nur weitenmächtiger; darum nichts von schwindender Gewalt in dieser Musik; die wirkliche schöpferische Leistung liegt bei keiner Natur so weit jenseits alles Physischen wie beim Mystiker.

Er welkt nicht, sondern löst sich ausflutend dem Sterben entgegen. Was geändert und geläutert aus dem letzten Werke dringt, entspringt ganz dem Wege des innern Vollendens und gestaltet ihn — ein letztes Wunder an Bruckner — aus einer Gewalt, die ihm nicht nur einen vollendeten Ausdruck, sondern den Umschwung zu neuem Ausdruck noch zu geben vermochte. Als spürte Bruckner die Endmacht des kommenden Werks, beschäftigt er sich zunächst bekümmerter als je mit der Sichtung früherer Arbeiten. Noch 1887 war an der Romantischen Symphonie geändert worden, nun beginnt er mit gründlicher Umgestaltung der dritten; dann erfahren die erste und noch die zweite Symphonie und selbst die weitest durchgedrungene F-Moll-Messe leichte Überarbeitungen. Auch kleinere Werke fallen noch in die Zeit der Arbeit am Hauptwerk: die Männerchöre „Träumen und Wachen“ (1890), „Das deutsche Lied“ (1892) und „Helgoland“ (mit Orchester, 1893); ferner als letzte geistliche Werke der 150. Psalm (für Chor, Solo und Orchester, 1892) und der Hymnus „Vexilla regis“ (1893).

Anlaß zu noch stärkerem Aufleben der Aufführungen bot der 70. Geburtstag, den Bruckner, ganz der Dämonik seines letzten Werks verfallen, in stiller Zuflucht zu Steyr verbrachte. Zuerst gibt er von schriftlichen Entwürfen 1889 an August Göllerich, dann 1891 von dem „Geheimnis“ der begonnenen Arbeit an der neuen Symphonie an seinen Freund Th. Helm Kunde. So langsam und eigenartig hatte sich ihm noch kein Werk vorbereitet. Schließlich beendete er nach den umständlichen Umarbeitungen früherer Werke die Sichtung der Lebensarbeit, indem er vor der Übersiedlung nach dem Belvedere zahlreiche Manuskripte, Erinnerungsdokumente und Zurückliegendes aus seinem Leben verbrannte; zur letzten Vollendung bereit, zog er in die Sterbewohnung. Wie durch die letzten kleinen Kompositionen war die Arbeit an der Neunten im Lauf der Jahre auch durch körperliche Leiden mehrfach unterbrochen worden,

bis er an ein vorzeitiges Beenden sinnen mußte; denn er dachte erst an ein orchestrales Finale mit Fuge, bis er es kommen sah, daß er statt dessen auf das Tedeum als Abschluß für das Werk hinweisen solle. Von der Symphonie meinte er nun, da er seine Sendung bestanden wußte, daß sie „dem lieben Gott geweiht sei, wenn er's annimmt". Auch Skizzen zu einer Überleitungsmusik zum Tedeum beschäftigten den Dahinsiechenden noch. So aber beendigte sich, ganz aus dem verströmenden Leben sich gestaltend, dem Sterbenden die Symphonie selbst gegen den Adagio-Ausklang hin. Aus der geheimnisvollen Düsternis, in der das Werk anhebt, entschwebt hier die Musik zu unendlicher Weitenauflösung bis an letzte Verzückung. Wenn einer sagen konnte, er habe vollendet, so war es Bruckner. Er hörte auch von der neunten Symphonie keinen der Sätze mehr. Das gleiche Werk hingegen, das er an den Schluß des Schaffens sezten mußte, das Tedeum, war auch das letzte, das er noch vor seinem Tode hören konnte.

Leise klingt bis in die Zeit der Neunten der Gedanke einer weihevollen Oper, ohne feste Umrisse zu gewinnen. Der Schriftstellerin Gertrud Bollé-Hellmund, die sich ihm unter männlichem Pseudonym verbarg, wird aus Bruckners nächstem Kreise öfter Bescheid, daß der kranke, schwerbeschäftigte Meister ihren Plänen eines dramatischen Textbuchs erst später Gehör schenken könne[1]). Einmal schreibt er ihr selbst, er wünschte sich einen Stoff in der Art des „Lohengrin, romantisch, religiös-mysteriös und besonders frei von allem Unreinen" — er forderte sich selbst.

Bruckner starb an einem Herbstsonntag, den 11. Oktober 1896, nachdem er am Morgen noch an den Skizzen zum Symphoniefinale gearbeitet und tagszuvor noch im sonnigen Garten gewandelt[2]).

---

[1]) Auch schon früher hat Bruckner gelegentlich Textdichtungen auf ihre Eignung zur Opernvertonung hin betrachtet, ohne daß sich die Pläne verdichteten. Die eine soll nach Eckstein (Festschrift des Amalthea-Verlags 1924, S. 54) „Ingo" (unbekannten Verfassers) geheißen haben, die andere „Libussa" von Chr. von Ehrenfels. Vgl. auch den Brief an Ludwig II. aus dem Jahre 1885 (s. S. 128 Anm. 1).

[2]) Bruckner muß gleichwohl das Herannahen des letzten Augenblicks wohl gespürt haben. Eines der ergreifendsten Dokumente ist sein allerletzter Brief, am 7. Oktober 1896, also vier Tage vor dem Tode an seinen Bruder Ignaz gerichtet („Ges. Briefe" von Max Auer, S. 294). Wiederholt setzt er zu trauriger Nachschrift „Lebe wohl" an; Kopf und Hand versagen, die drei Silben und ihre Buchstaben verschwimmen durcheinander, er wird

Bei der Leichenfeier sang zuerst im Sterbehause der akademische Gesangsverein das mittlere, vom Walhall kündende Stück aus dem „Germanenzug“. In der Wiener Karlskirche, wo eine ungeheure Menschenmenge versammelt war, spielte man dann den Schlußteil aus dem Adagio der Siebenten, die Weiheklänge, die auch Wagners Tod gegolten. Dann trug man den Sarg aus den Straßen des wirren Lebenslärms in das stille Land hinaus, als wäre da einer für ferne Zeiten zu bewahren.

Sorglich hatte sich Bruckner das eine in nachdrücklichen Verfügungen abgewehrt, daß er in Wien begraben würde, und es beleuchtet seine Weltauffassung, daß er zwar fürs Leben alles elende Mühsal in dieser Stadt auf sich nahm, im Tode aber seine leiblichen Reste in geläuterter Umgebung ruhend wissen wollte. Wenn St. Florian ihn nicht aufnehmen könne, dann solle es, so verfügte er, der Friedhof in Steyr sein[1]). Wie die Gebeine eines Heiligen verwahren die Chorherren von St. Florian den Leichnam im Sarkophag unter der großen Orgel, wo sich Bruckner im Schoße musikalischer Grundbebungen das Grab wünschte. Dort ruht er inmitten der still besonnten Hügellandschaft, die das große Stift mit seinen Anbauten samt Dorf und Feldern in weiten Kreisen waldig umfriedet, drunten in der Gruft wie in den Grundton seines Lebensklanges zurückversunken.

---

ihrer kaum mehr Herr. Es scheint, daß Schwankungen in der geistigen Frische bis zum letzten Tage währten, besonders seitdem er im Sommer 1896 noch eine Lungenentzündung zum Erstaunen seiner Ärzte überstanden. Bruckners Leib wehrte sich zähe, auch noch im letzten Anfall.

[1]) Auch der Bischof Rudigier von Linz hatte ihm einst, ergriffen von der übersinnlichen Macht seines Orgelspiels, eine Grabstätte im Linzer Dom zur Verfügung gestellt.

## III. Kapitel

# Charakter und Widerschein

### *Bruckners Äußeres*

Bruckners Leben mutet wie das Aufscheinen eines wunderbaren Gedankens aus der Flut der Weltvorgänge an. Wie die Natur stets mit ihren Formen aller künstlerischen Phantasie spottet: — welcher Phantast unter allen epischen und dramatischen Erfindern hätte je solche Gestalt ersonnen, je ein Schicksal von solcher Vollendung und in der Vollendung von solcher Schönheit! Wie es hier erstand, aufstieg und wieder erlosch, ruft es auch ein völlig anderes Bild künstlerischer Entwicklung hervor, als man es jemals sah; ein Wunder für jeden, der nicht Gegebenes als gegeben hinnimmt. Die Form dieses Lebens, aus innerer Form bedingt, ist restlos und ganz, ehrfurchtgebietend darum schon jenseits aller Prüfung derer, die sich hierin an Taten oder Wandel binden; es ist höchste Einheit von Ursprungsschau, Auskehr und Einkehr. Nicht viele der romantischen Künstler konnten neben ihm, dem entsagenden, und Wagner, dem beherrschenden Willen, von ähnlicher Erfüllung sprechen. Tragisch ist dies Leben, soweit es menschliche Regionen berührt, sonst vollzieht es sich gelöst jenseits aller Konflikte aus menschlichen Bindungen, indem es weniger als irgendein Künstlerdasein in diese hineingreift.

Verfolgt man Bruckners Bildnisse bis in sein hohes Alter, so ist ein Zug, der allen gemeinsam bleibt, der Ausdruck eines Fragens in seinem Auge, zuweilen auch in der ganzen Haltung des Kopfes; selbst in körperliche Haltung und Gesten schien dies oft hineinzuspielen. Bald scheint ein hilfloses, bald mehr ein verstörtes, bald ein vertrauendes Fragen aus dem Auge zu dringen, mitunter ein fast erschrecktes. Sein ganzes Weltverhältnis blickt einen hier an. Es ist die Fremdheit, die nie voll begreift, weil sie stets von neuen Wundern ergriffen wird; die selbe, die als die unvergleichliche Ur-

schönheit des Wunders auch überall aus seinem Schaffen dringt, die auch alle seine Lebensäußerungen als die Erfülltheit des Ehrfürchtigen zeichnete, des Kindes mit der Kraft des Riesen, der Schau des Weisen und der steten Scheu des Tieffrommen. In allem die Überwältigung und das Überwältigende. Das Erspüren des rätselvoll Unendlichen im Kleinsten. Alles ward ihm daher zu groß. Er bewegte sich überhaupt an den Erkenntnisgrenzen, an denen sich jedes letzte Ergebnis doch als Frage öffnet.

Dann war es auch sein ganzes leidvolles Verhältnis zu den Menschen, das darin lag; das stete Suchen nach dem unbegreiflichen Grunde, daß aller gütige Wille auf dies seltsame Hassen stieß. Hier ward er irre. Dies durchdrang seinen Blick beunruhigt und hilflos, in Seelenfurcht vorbewußt des Truges und meist auch der Demütigung. Später namentlich mischte sich in diesen Ausdruck viel verängstigtes Mißtrauen. Zuweilen steigert sich die ganze Umrahmung des Auges faltig auskreisend bis zu angstvoll zurückprallenden Ausblicken. Schon in den Bildern aus der Linzer Zeit, wo noch mehr das stämmige volle Gesicht hervortritt und ein dunkler Bartanflug die lebensempfindlichen Züge über dem Munde verdeckt, erkennt man den weltverlornen Ausdruck des Auges, durch den auch ein leises Bangen geht, und die wissensreiche Abwärtsbiegung des Mundes. Kehrte die Ruhe in dies Auge, so überwog der Ausdruck des Mitleidens. Sprach er von Dingen, die ihm die ernstesten waren, von Glaube und Kunst, so konnte sein Blick etwas Gebieterisches annehmen. War er in sich verloren, so schien ein stilles, lächelndes Lauschen die inneren Einflüsterungen aufzunehmen. Grundverschieden ist das Auge von dem Beethovens. Der Gegensatz kennzeichnet die Geister; Beethovens Schauen ganz unter Brauen umdunkelt, in sich brütender Ausdruck der Sammlung, Bruckners Auge ganz Ausgießung, umfassende, immer umfassendere Umschau. Einsam war der Blick beider, der eine grollend, unnahbar, königlich, tyrannisch, der andere vor der Umwelt oft verstört, doch in seiner Ruhe milde, geistlich.

In den letzten Bildnissen, aus der Zeit der neunten Symphonie, weicht der Ausdruck des Fragens dem des Weltwissens. Der Blick nach außen erscheint, ohne die leibhaftige Erblindung Bachs oder Händels, verlöscht. Unter den hochgewölbten Augenbrauen, deren eigenartig verzückter Bogen hellseherische Überwindung aller Lebensfurcht zeichnet, der ausgebrannte Blick, wie aus dem ungesternten

Auge gotischer Apostelstandbilder. Auch der gepreßte Mund, vordem Bitterkeit verratend, verschließt nun das Unkündbare und verliert sich leicht und schmal zur Tiefe in schattig gewinkelte Furchenzeichen einer letzten Kundigkeit. Ungeheuer sind auch die Bogen, die steilgewölbt über den Mundwinkeln bis über die Nasenflügel die Backen wie mit den Schatten des Totenschädels zu verdrängen scheinen. Rings um den Aufstieg der Brauen in der breiten Stirne runenhaft gewellte und gewinkelte Querlinien, unregelmäßig teils geschrägt, über der Schläfenwölbung aber mehr gleichlaufend übereinander. Schatten auch in den Schläfen und oberen Wangen. Das Auge selbst nicht scharf, verschwommen sogar die Umrisse der Pupille, weniger als würde der Blick die Dinge anfassen, sondern eher als wäre er etwas geblendet — ganz der leibliche Spiegel von Bruckners Ausblick in die Welt. Wenn man dies Bild näher ansieht, so zieht es einen in sich hinein, und dann umfangen einen die Schatten, die aus dem Antlitz dringen, bannt die tieftragische Rätselhaftigkeit, so unendlich ernst, daß nur das Aufzucken eines einzigen Gedankens einen in Heiterkeit, dann allerdings in grelle, hinüberreißen kann: daß dies der Kopf eines Mannes ist, dem man Beschränktheit, Ungeistigkeit anzudichten versuchte.

In früheren Bildern sieht man kindliche Züge durchschlagen, sei es mehr aus dem Gesamtausdruck aufgeheiterter Lebensüberwindung oder einer robusten Lebensenergie; die konnten ihm deutlich im Gesichte stehen; vorwiegend in den Mundwinkeln äußert sich auch diese Zartheit; von den Verzückungen, die Bruckners Antlitz durchstrahlen konnten, haben manche Beobachter berichtet. Vom Profil erscheint ein außerordentlich scharfer Schnitt, von vorne gesehen innerhalb der gütigen Einheit aller Züge und mitten unter den Spuren von Empfindsamkeit auch mancher Zug, der sogar etwas unheimlich Wildes, fast in fremdländischer Art, zu verraten scheint, wenn auch nur blaß hinter Gewölk aufblitzend. Gleichwohl geht keine Unruhe durchs Gesicht; es liegt da wie Heide vor dem Sturm. Nirgends auch Weichlichkeit. Doch zeigt das Profilbild zugleich mit den hartgemeißelten Linien die Milde, der Gesichtsanblick von vorne mehr die Scheu; im ganzen verrät jenes eher die Tatkraft, überhaupt das wirkende Element, während diesem das Leidende, die Innenwendung, eingeprägt ist. Wie meistens bei charakteristischen Persönlichkeiten gibt der Profilschnitt mehr das Herausdringende, das Antlitz im Breitaufriß mehr das Eingedrungene, das also den Ausdruck zurückwirft.





In diesen Zügen steht Bruckners Lebensgefühl. Die äußere Erscheinung durchriß auch sonst ein seltsames Spiel der Naturgestaltung. Sie war das erste, was die Wiener eigentümlich fanden, und schwankte zwischen ungewöhnlichen Gegensätzen. Er war Bauer und Büßer, Wallfahrer, Apostel und Priester, altvenezianischer Patrizier; Lehrmeister vom Lande, Meister altdeutscher Handwerkerzunft; nordischer Schiffsherr, Waffenmeister, Augur oder Skalde und Runendeuter; auch einem Dorfschulzen hätte dieser Kopf gehören können oder, wäre nur die Kleidung anders gewesen, einem englischen Staatsmann. Man verglich ihn auch mit einem der Köpfe alter Männer oder Könige bei Albrecht Dürer, E. Decsey phantastisch auch mit Bauernkönigen, noch viel andere Ähnlichkeiten mochten aufscheinen; denn eines auch haben die Genialen mit den Verirrten meist gemein, diesen schwankenden Reichtum schlummernder Möglichkeiten im Gesichtsausdruck, nur daß jene mit ihrer Wesensvielfalt den Eindeutigen selbst beirren, vom Geiste erfüllt, der da im Gesichtstypus herausschimmert, diese aber, die Irrgewordenen, ewig zu ihm hinaussuchen. Hauptanlaß zum geflügelten Wort vom Cäsarenschädel war bei Bruckner wohl die gehöckerte Nase, deren Flügel sich mit dem Alter breiteten und deren untere Einbiegung dann auch tiefe Schatten über die Oberlippe warf. Auch die Stirne ging in römische Schädelwölbung über. Den Kopf trug auf kurzgestemmtem Hals, etwas vorwärtsdrängenden Nackens, eine breitbehäbige, nicht gar hohe Gestalt. Von der aufgepeitschten Nüchternheit der Gegenwartsmenschen stach freilich schon in der Kleidung manches urtümlich ab, der mehr ländlichen des Dorforganisten, die dabei doch geheime Phantastik barg und die gesamte Gestalt aus der lebendigen Umrahmung heraushob. Manches auch aus der Willensnatur von Tieren, Geierartiges vor allem, schoß mitunter aus dieser kauzigen Figur. Bruckner war eher klein, wirkte aber als herausragende Gesamterscheinung leicht größer als er der Statur nach war.

Wirkte er unnahbar im Patriarchentum, so brach aus der Größe des Menschenüberwinders alle Augenblicke ein heiterer Zug, etwa einer milden Dorfgeistlichkeit. Dann floß auch gleich all sein Segen in lächelnd ausgespendete Güte aus. Viel malerisches lag in ihm, aber keinerlei dramatische Lebenspotenz; was von ihm ausging, war nicht Suggestion, sondern am ehesten etwas, was man Willensübertragung durch Unbeirrbarkeit nennen könnte, und die ergriff denn auch nur jene, die dazu willens waren; ihm eignete

eine besondere Art der Ruhe, die sich nicht befehlshaberisch andern mitteilt, sich aber inmitten andrer voll Gleichmaß aufrecht erhält. So wirkte er auch im Unterrichte; saß er an der Spitze seiner kleinen Studiengruppen am Konservatorium, so brach durch manches gemütliche Gebahren zwar die ländliche Schulmeisterfigur durch, dem Stadtkind und gar dem Kunstschüler zum Spaß, aber da fesselte sein persönlicher Ernst, ohne daß es irgendeines zur Besinnung mahnenden Ruckes oder eines Winkes mit den Augenbrauen hierzu bedurfte, er wirkte aus der stetigen Kraft seiner Güte. Das Sonderbare war, daß die vielen Figuren, die eigentlich in Bruckner steckten, nicht wechselnd zu verschiedenen Zeiten ausbrachen und herrschten, sondern stetig ineinander zu fließen schienen.

Aus dem priesterlichen Grunderust des Einsamen konnte bauernkindlich unter Arglosen heiteres Wesen vorquellen. Ein gemütlicher Pfiffikus von Spitzwegschem Geblüt kam da zum Vorschein. Ja, es war möglich, daß ihm dann rittlings ein koboldischer Schalk auf der Nasenspitze saß. Dann konnte Bruckner stets rasch wieder tieftraurig sein und in seine, der lachenden Umwelt unbegreiflichen Sphären hinabrücken. So aber gab er sich nur unter Menschen, die ihm behaglich waren; wie er die einfachen liebte, so auch die, welche durch Unglück oder stillen Druck groß geworden waren; das waren die Menschen, die er in seinem Herzen segnete. Andere als stille Naturen ließ er überhaupt nicht an sich heran.

Urgefüge seiner ganzen physischen Gestalt, Grundfigur, aus der all die vielfältigen Erscheinungsformen ausstrahlten, war das Bauerntum. Aber die Umwelt, die bei diesem Manne alles auf den Kopf stellte, — belächelte dies und nahm auch für seine ganze psychische Erscheinung von der ländlichen Gutmütigkeit gar harmlosen Ausgang, um alle die hoheitsvollen Züge wie die vielen übersinnlich geheimnisvollen im Sammelbegriff sonderlingsartiger Abweichungen der spukig durch ihre Mitte wandelnden Gestalt einzufügen. Mißachtung des Bauerntums durch den Großstädter — selbst Gebildete nahmen ernstlich das Bauerntum mit Spott — spielte da ein gutes Stück mit. Aber die Kennzeichnung des Bäurischen, vom Äußeren auf Bruckners Geist übertragen, ob liebevoll, geringschätzig oder böswillig, übersieht nebst dem Metaphysischen in Bruckner vor allem eines: seinen großen Adel, dazu in seinem Herzen wie in seiner Kunst selbst die überfeinerte Durchbildung, die solcher Anschauung oder verstecktem Vorwurf reinster Hohn bleibt. Zuviel

verlangt, sollte da einmal statt des Ewig-Gemütlichen das Furchtbare Auge in Auge angeblickt werden, das dieser Erscheinung schon allein aus ihrer Schönheit entströmt. Bruckner sprach im zwanglosen Umgang seinen prachtvollen und echten, bodenstarken Bauerndialekt, ohne sich auch dessen köstliche Derbheiten, wenn er in Harnisch kam, vor den Stadtgebildeten immer vom Munde zu wischen; auch das stieß auf — Lächeln und gleich ward es zu allem als Unbildung gedeutet; es war seine Seele, die vom gemütsreichen Klang der oberösterreichischen Mundart, der wundervollen Naturmelodie ihrer Lautbrechungen nicht ließ. Wie alles Physische, ferner überhaupt alle Sinnenwelt, sind auch bäurisches Gehaben und Gemütsart nur die Ausgrenzungen von Bruckners Wesen, das Ausströmen seiner Seele in die persönliche Geste. Er war nur scheinbar ein Phänomen aller Gegensätze, denn in ihm haben sie sich alle aufgehoben — genau wie in seiner Kunst. Er ist derb urgewachsen und von edelster Überzartheit, bodenständig und jenseitig, schlicht und von ungeheuerlichster Vielfalt, stets in Licht getaucht und voller Dunkel. Als er Mann war, Weltüberwinder und Greis wurde, ein Teil von ihm blieb Kind und auch darum — belächelt; heute lernen Lernfähigere die Größe des Kindes verstehen, zu spät hoffentlich, um von der Kultur, die es herabsetzte, allzuviel zu retten.

### *Bruckners Weltverhältnis*

Bruckner mußte in seinem Innern bleiben, wollte er den Weltreichtum erschauen; die mystische Erlebnisform bestimmt auch bis in alle Einzelzüge seinen Charakter. Wie er die Dinge anders erfaßte als die Menschen rings um ihn, alle Fülle in sich trug, so strömten auch seine Erkenntnisse weniger aus begrifflicher Erfassung als aus einem unendlich empfindlichen Weltgefühl. Es war stets das Walten, was er von der Welt erlebte, das Wirken hinter dem Sichtbaren. Daher auch das Umfassende solcher Natur; nicht er war ein Teil der Umwelt, sondern sie ein Teil von ihm. Er erkannte die Wirklichkeiten aus der vorerlebten Möglichkeit. Bei andern Naturen bildet sich die Erfahrung umgekehrt. So aber gab es für Bruckner im Grunde nur letzte Dinge; ein Geist dieser Art steht mit seinem Lebensgefühl alltäglich an der Grenze der greifbaren Erscheinungen, da, wohin mancher kaum auf dem Sterbebette gelangt. Unscheinbarkeiten verarbeiten sich als Eindrücke, vor denen zu bestehen es täglich neuer Rettung bedarf.

In Bruckner schwang darum keine Regung von innen und kein Eindruck von außen, ohne daß er sie bis ans letzte erschöpft hätte; ruhte schon seine ganze Religiosität in dieser Urerfassung, so war es zugleich die Aufnahme aller Dinge von Wurzel und erstem Erstehen an, was ein Stück des Ewig-Kindlichen an ihm ausmachte. Menschen dieser Art drohen stets unter der Last ihrer eigenen Persönlichkeit zusammenzubrechen; sie sind überzart und dennoch beruhen sie in einer ungeheuren seelischen Tragfähigkeit. Es ist genau das Gleiche, was auch innerhalb der weiten Bogen seines Kunstwerks hervortritt.

Bruckner drang unmittelbar ans Metaphysische hinaus, das alle Dinge umwittert, wenn er aus den seltsamen Schlupfwinkeln seines eigenen Ich hervorlugte. So konnte sein Wissen nicht vom Lernen kommen, sondern erstand aus dem Schauen selbst wie eine in ihn überströmte Schöpferkraft; damit ward auch sein Wissen stets unmittelbar jenes lebensdurchhauchte, das aus den Dingen der Natur eine Natur der Dinge werden läßt. Alles erworbene Wissen schlug auch sofort ganz andere Wege geistiger Verarbeitung ein; wäre nur das eine ihm bewußt geworden, daß ihn dies von den Übrigen schied, es hätte ihm eine Fülle des Leidens erspart. Es ist eine der zuverlässigsten Erfahrungen die ganze Weltgeschichte hindurch und bis ins engste Alltagsleben hinein: verschiedene Wissens*inhalte* achten einander, sind auch bei Gegensätzlichkeit voller Freundschaft fähig, verschiedene Wissens*formen* bekämpfen sich in wildestem Haß. Wie dies im Falle Bruckners geschah, davon noch später.

Aus seinen Urtiefen empfand Bruckner das Leben in drückend großen Weltstimmungen. Auch das führt unmittelbar in seine Kunst, doch ebenso wurzelt schon seine Religiosität, groß wie nur die volkshaft urwüchsige, in religiösen Stimmungen. Dies gibt auch seinem Glauben die schwer geheimnishaften Formen; er erlebte die Religion und ihre Symbole künstlerisch, die Kunst durch und durch religiös, und die Einheit beider war in ihm so vollkommen wie im Mythus. Solche Menschen scheidet von der übrigen Welt nicht die Größe des Wirkens allein noch auch das Maß ihres Könnens, sondern die ganz andere Erlebnisregion; darum ist es ihr Wesen, Fluch und Segen, an sich gefesselt bleiben zu müssen.

Aus Bruckners Erfassungsweise rührt es ferner, daß er auch vom Alltag alles liebte, was dessen Wirklichkeit in stark gefühlshafte Umstrahlungen hinaussteigerte, Feier und Prunk, für den er



so herrlichen, tiefreligiösen Sinn hatte, daß er allen hohlen Staats- und Gesellschaftspomp, der etwa darin lag, übersehen und von sich aus mit unbegrenzter Größe erfüllen konnte; Aufzüge, Beerdigungen, Zeremonien fesselten ihn, andrerseits selbst Maskenscherze und Tänze, in einem Sinn, der zur Leere des Vergnügungstreibens um ihn die allergegenteiligste druckhafte Erlebnisfülle schuf. Wie er in jedem Geistlichen, der an ihm vorüberging, die Macht der ganzen hochfeierlichen Kirche sah, so in jedem, der ein staatliches Kleid trug, die kaiserliche Weltmacht, die er als prunkvolle Erhabenheit göttlicher Bestimmung ehrfürchtig scheute und sich in phantastischen Größenträumen ausmalte. Der Wunderbare sah überall Wunder und kannte — wie es allein den Größten möglich — nur Ehrfurcht. Auch daß Bruckner stets in großen Schauern empfand, strahlt in solch ungeheure Eindrucksfähigkeit vor allem aus, was sich in Würde und Erhabenheit aufmachte oder auch nur seinem daseinsfremden Geiste erhaben schien. Er sah von innen und sein Licht fiel auf die Welt[1]). Zudem erklärt sich aber bei einem sonst über alles Irdische erhabenen Lebensempfinden noch aus einem andern seelischen Vorgang diese Überwertung jeglichen Gepränges, über die alle darein Gekleideten am meisten schmunzeln konnten: sie war Anklammerung eines stets wieder ins Innere zurücksinkenden Geistes an alle Dinge, die noch aus der Nüchternheit ragten und seinem eigenen innern Prachterlebnis entgegenzudringen schienen. Trug von außen ward da zum Trug von innen. Bruckner verwandelte alles; was ihn berührte, das wuchs ihm traumhaft, so wie ihm ein kaum angeklungener Ton in seine herrlichen symphonischen Klangzüge aufquellen konnte.

Darum erlebte Bruckner auch alles grauenvoll stark. Auch schon darin läge ein Stück seiner Lebenshilflosigkeit. Alltägliche Erfahrungen oder Begebenheiten, die andere kaum mit einem Eindruck überstreichen, konnten ihn mit der Stoßkraft von Schreckereignissen treffen; geringfügiges nahm er toternst und schon die kleinsten Häßlichkeiten des Alltagslebens woben sich ihm in das innere Erlebnis der Weltfurchtbarkeiten; denn auch das durchdrang ihn in gleicher religiöser Fülle wie die strahlenden Herrlichkeiten.

---

[1]) Sollte an der Anekdote ausnahmsweise ein Körnchen Wahrheit sein, so wäre es nicht ergötzlich, sondern tief ergreifend, daß Bruckner, der Lektor und Ehrendoktor, vor dem uniformierten Universitätspedell zuerst respektvoll den Hut zog; in seiner Amtstracht war auch er dem heiligen Erdverlornen ein Herr der Welt.

Die Erde war ihm, dem echten mittelalterlichen Mystiker, nur traumhaft schwere Himmelsvorenthaltung. Sein hierarchischer Blick durchdrang die ganze Welt und staffelte sie gegen die himmlischen Weitenhintergründe hinaus.

Weil alles Spuren in ihm zurückließ, sich zur größten Erlebnisstärke einbohrte und auswuchs, mußte notwendig sein Leben arm an äußeren Geschehnissen bleiben. Überall in Ergriffenheit verfangen, hätte er mit dem hastenden Leben seiner Tage und vollends einer Großstadt gar nicht mitkommen können. Wie er es fassen mußte, es hätte ihn gesprengt. In seinem Schaffen kühnster Neuerer, Welteroberer, Lebensbezwinger ohne gleichen, war er im äußeren Dasein nicht Heros der Tat, sondern des Leidens, bis in die Kunst hinein von reinstem Erlösertum, nicht in Beethovens Art von einem Heldentum des Trotzes. Den warf er auch nie, selbst im Herzen nicht, gegen die Menschheit. Beethoven überwand sie, es war um sein dreißigstes Jahr, in stolzer Einsamkeit, um aus seinem Haß wieder Liebe zu finden. Bruckner schwebt voll abgeklärter Güte durch die Welt, die ihn abseits stehen ließ oder von sich stieß. Er war von größerer und glücklicherer Einsamkeit als Beethoven. Erst wenn er ihr entstieg, ward er weitaus unglücklicher als dieser, auch fehlte ihm seine weltmännische Geschliffenheit. Denn es war bei Bruckner, wie sein ganzes Leben hindurch sichtbar wurde, nicht etwa wie bei vielen verschlossenen Seelen, daß er nur unvollkommen ans Äußere hinausstrahlte, daß etwa nur ein Teil von ihm sichtbar wurde, was nie so verhängnisvoll geworden wäre; vielmehr ist daran festzuhalten, daß alles, was in ihm voll Sinn und Frieden ruhte, nur im Widerstand verschoben und verschroben an die Oberfläche kam, wie eben wenn Streifung aus ungleicher Bewegungsrichtung zustande kommt. Von seinem in Wahrheit tief ausgeglichenen Wesen hätte man da das Gegenteil vermuten können. Auch herrschte in seinem Innern die stille Heiterkeit des Überwinders. Seine wirkliche Art blieb so nach außen in Eigentümlichkeiten verschleiert, nicht mit Vorbedacht, auch nicht etwa in ängstlicher Abwehr, sondern weil sie durch ein ihr fremdes Element erst durch mußte, von dem sie schon eine scheue geistige Keuschheit abschreckte. An Bruckner sind tausend Widersprüche, in ihm kein einziger. Für seinen innern Weg gab es auch keine ungelösten Lebensverknotungen; es kam so, daß er stets im kleinen irrte und sich im großen doch von guten Geistern

die Wege einflüstern ließ. Begreiflich, daß auch zunächst die Außenwelt von seiner Eigenart nur die Sonderlichkeiten, vom Gemüt bestenfalls die Gemütlichkeit sah und — belächelte. Vollends aus dem Geiste der Großstadt nicht mehr fähig, hinter den vielen kleinen Verzerrungen die versunkene Urwahrheit zu ahnen, sah man den Weichen, Gedemütigten, glaubte ihn gar tappend, ohne die durchdringende stille Kraft dieser Persönlichkeit und ihres Weges zu erkennen. Immerhin, stieß er noch so schmerzlich auf Fremdheit, so hatte er doch ein unschätzbares Gut damit voraus: die kostbare Voraussetzungslosigkeit, die gleiche, die ihn zu solchem Schöpfertum befähigte, daß man bis heute das Neue darin kaum sah und lieber durch vorgespiegelte Anlehnungen verdeckte.

Wie von Natur und Welt erfüllte ihn auch von allen menschlichen Beziehungen nur der Urgrund: die Güte. Wie sich dort aus den Grundkräften sein ganzer Ausblick zerbreitete, so war sie, als menschliche Urkraft, für ihn die Quelle seines ganzen Einblicks in andere, einer Einfühlung, die sich bis in die zartesten Menschenerkenntnisse und feinsten Teilwege fremder Persönlichkeit verzweigen konnte. Er war wissend aus Liebe, und während er selbst den andern unverstanden blieb, erlebte er viele der Stumpfen ringsum mehr, als diese sich selbst erlebten, und litt um die Dumpfheit in ihnen, wie diese nie zum Leiden kamen. Er spürte, wo einer hilfesuchenden Sinnes war, und mochte seine gütige Hand einen Leidenden oder etwa einen ratsuchenden Schüler berühren, so gab er sich wie ein Geistlicher, und der Menschenfremde konnte da in Milde manchem Erstaunenden ein Menschenverständnis aufdecken, von der sich lächelnde Gescheitheit nichts träumen läßt. Dann aber redete er hart ins Gewissen und suchte stets durch Strenggläubigkeit aufzurichten. Er beurteilte die Menschen danach, ob sie ehrfurchtsfähig waren. Wenn ferner vor allem das den religiösen Charakter eines Menschen ausmacht, daß er voll auch mitempfinden kann, was ihm selbst noch nicht widerfahren ist, dann war Bruckner von einer an Selbstauflösung grenzenden Größe. Eine unendlich reine und ehrfürchtige Scheu vor allen Dingen kündete denen, die ihm nahestanden, sein wirkliches Wesen, und dies kündet auch jedem Hellhörigen schon die Art, wie er im Kunstwerk seine Gedanken bringt. Er trug Dankbarkeit für die leiseste Güte, liebte die Welt, unter der er leidend fast zerbrach, und gab auch ihren Haß nur mit Liebe zurück; auf Steinwürfe gab er nur sein fragendes Auge wieder. Zarte, oft

wehmutsvolle Tierliebe war ihm mit Wagner gemein. Überempfindlich für das Weltelend, verspürte er auch das Leiden aus jeder Kreatur; eine dunkle kosmische Persönlichkeit, transzendenten Deutungsversuchen offen, wo man das nicht zu Bewältigende mit Einkreisungskräften des Verstandes zu beschwören sucht. Wem sein Weltfühlen verschlossen ist, dem bleibt auch seine Kunst nur ein äußerlich dahinströmender Glanz.

Alles das bedang Verzerrungen, Vergrößerungen, falsche Blickweise im Freundlichen wie im Bösen, Unbegreifliches für den, der Bruckner von außen her beurteilte. Bruckners Schrullen, in vielen Erzählungen überliefert, sind durchaus ergreifende Überlebensgröße der Empfindung. Eigenwelt und Umwelt wirkten zur Vereinsamung des gütigen Menschen zusammen. Tat er nach außen eine Geste, so fiel sie meist verfehlt aus, was er selbst schon im Tun verspürte und verzagend den Umstehenden ablas; dann scheuchte es ihn zurück. Das Wesen der Menschen durchdrang er wie kein zweiter, die Berührung mit ihnen meisterte er niemals. Den Großen gab er sich zu klein, daß der Geringe den Größern nicht erträgt, spielte seiner Güte tägliche Streiche. Wollte er freundlich sein, so schob sich die ganze Weltferne dazwischen und man erwiderte häufig mit Spott, was man für unecht nahm. So in seinen ernstesten Augenblicken. Aus ihnen konnte Belustigung werden (wie bei seinen meisten Versuchen, sich eine Frau zu gewinnen). Auch daß man die Schwächen der Leute pflegen muß, lag nicht in seiner urgegebenen Erfahrung. Bedeutete man es ihm, wo es etwa Freunden zu seinem Nutzen schien, so geschah es durch Bruckner zuweilen zu gut gemeint und kam schlecht heraus. Dennoch war sein Ungeschick nie hart, in jeder Lage rührend liebenswert; nicht von konventionellem, aber doch voller Takt, urwüchsig von großem Menschengefühl. Allesamt überschätzte er aus eigenem Übermaß. Es ging ihm wie jedem, der in andern Menschen ihre Möglichkeiten, nicht ihre Wirklichkeiten sucht und in sie hineinsieht, was er erwartet. Enttäuschungen überall bewirkten es, daß den Menschen gegenüber sein Grundgefühl die Gequältheit wurde. Er spürte die Entgöttlichung der Welt und bis in die kleinsten Lebenslagen, ja gerade in diesen, scheidet den Genialen sein Übergewicht von den Übrigen. Das Leben war Bruckner eine große Verschiebung der Wirklichkeiten, deren Ausgleich er erst mit dem Eingehen in Gott gegeben sah. Ein Mensch, der so stark wie Bruckner in sich ruht, ist schon an sich ein Phänomen.

So sah Bruckner in die Welt wie in ein großes fremdsprachiges Buch, verlor sie ratlos und verwirrt, nach Phantomen wiederhaschend, bis er sich ans treibende Weltbild nur mehr hielt wie ein am Geiste Irrewerdender an die Schriftzeichen, in deren Haken und Runen sich letzte Beruhigung verklammert.

### *Äußerungsformen*

In Bruckner erfüllte sich das Ethos ganz, daß der stärkste Mensch der demütigste sei. Man hat dies vornehmlich als Devotheit an ihm — belächelt; doch muß man auch sie als eine gebrochene Ausstrahlung einer tiefen und großartigen Demut verstehen, mochte sie nun auch dem Alltag gegenüber in übertriebenen, mitunter diesen ulkig anmutenden Höflichkeitsbezeugungen zutage treten. Ganz mißverständlich ist es, aus solchen Erscheinungen nun devotes Wesen in den Untergrund seines Charakters zurückzuverlegen. Man vergegenwärtige sich allein das eine, welches Rückgrat zu dieser Zeit dazu gehörte, an Wagner festzuhalten, zumal da ihm gerade von jenen Kreisen aus, die seinen Lebensweg in der Gewalt zu haben schienen, genügsam mit Friede gewunken wurde, wenn er zu andern Wendungen bereit wäre. Aber man darf auch innerhalb dieser stolzen Treue das Gegenbild einer Demut nicht übersehen; Bruckner war sein lebenlang von dem dummen Gerede verfolgt, er sei nur ein Abglanz von Wagner. Er hätte oft genug Grund gehabt, erbittert sich selbst zu betonen und dies ewige Ausspielen des Bayreuthers kurzerhand abzuschütteln; nichts derartiges kam ihm je in den Sinn. Überhaupt konnte er auch unbeugsame Selbstbewußtheit hervorkehren, und man darf nie vergessen, daß zugleich mit seinen demütigen auch seine imperatorenhaften Züge sprichwörtlich geworden sind. Eigenwillen ließ er überhaupt wohl keinen Augenblick seines Lebens vermissen. Er war Kirchenherr und armer Sünder zugleich. Selbstbewußtsein war ihm etwas Selbstverständliches, das er demnach, solange er nicht gereizt wurde, verbarg. Schon viele haben auch darauf hingewiesen, daß Bruckners äußere Formen mehr der altösterreichischen Unterwürfigkeit entsprachen, besonders der submissen ländlichen Erziehung, die ein Heutiger und Außenstehender leicht übersieht, daß sich insbesondere das geistliche Gebahren hier in Formen der Selbstentäußerung spiegelte und von St. Florian her in Bruckner erhielt. Welcher Wortschwall nichtssagender Höf-

lichkeiten ist zudem ganz außerhalb hiervon im österreichischen Wesen schon in den fortwährenden Redewendungen enthalten! Künstlerkreise überdies sparen allerorten nicht mit Allüren großer Überschwänglichkeit. Die Formen wurden bei Bruckner — wie alles, was nur Hülle war — zum Träger eines wesentlich andern, wahrhaft großen Grundzuges, der auch sie nur etwas verzerrt nach außen warf. Im übrigen hat hier auch der Witz viel übertrieben; es gibt echte und große Gesten, die antike und altchristliche Kultur in ihrem stärkeren Menschentum von selbst als die gemäßen Ausdrucksbewegungen erstehen ließ, und die nur aus dem Rahmen eines geckenhaft verzopften Formenwesens fallen, wo man sie — wie bezeichnend! — nur mehr auf der Bühne gelten läßt. So etwa die hingebungsvolle Ausbreitung der abwärtsgesenkten Arme, eine von Bruckners herrlichen, meistensteils anbetungshaften Grundbewegungen[1]). Man hielt für Kindlichkeit, was Kraft ist. Hebt man ihn aus der Zeitumgebung heraus, dann ist er es, der selbst hierin als der Naturwahre, Große ihren Spott von selbst auf ihre eigenen Grotesken zurückwirft. Allem Geweihten gegenüber sah Bruckner seinen Stolz in unbegrenzter Demut. Ein Mensch, welcher dermaßen von Gedanken der Weltschuld und Erbsünde erfüllt war, kannte keine Selbsterniedrigung, auch wenn er ihr Fanatiker zu werden schien. Dieser Mann war ganz Selbstüberwinder.

---

[1]) Der „Kniefall“ vor dem Operndirektor Jahn, der Sätze aus der VI. Symphonie zur Aufführung durch die Philharmoniker angenommen hatte, ist eine anekdotenhafte Entstellung; es war kein Kniefall, nur überschwängliche, zugleich unbeholfene Reverenz. Die wohl etwas zu innig ausgefallene Dankgeste — was war sie anderes als der Durchbruch des innern ans äußere Leben.? — mochte vielleicht inmitten der Straße für Jahn etwas peinlich gewesen sein, er mochte im ersten Moment wirklich geglaubt haben, der Sonderliche wolle vor ihm noch in die Knie, und die rasch entzündete Legendenbildung gab dies mit Zutaten als neuestes „Bruckner-Stücklein“ weiter. Bruckner selbst betonte, daß er nur einmal vor einem Menschen gekniet habe, vor Wagner; „doch habe er damit auch nur das Göttliche ehren wollen, das sich da in der Menschengestalt Richard Wagner der Welt offenbarte“. (Carl Hruby, „Meine Erinnerungen an Anton Bruckner“, 1901). Auch das Knien vor Wagner mag ungemäß anmuten, aber ein Genie mit allem seinem Recht auf Verirrungen will besonders beurteilt sein. Bruckner selbst übrigens stieß überschwängliche Verehrungsbezeugungen bald verärgert, bald verlegen von sich; wer ihn liebte, der sollte in Einfachheit neben ihm herschreiten und die Ehrfurcht in sich tragen wie er selbst. Er suchte nicht Seelen, die ihm zujubelten, sondern die an ihn glaubten.

Ein innerer Zwang verwandelte alle seine Handlungen in Buße. So spürte und bekannte er ständig auch in seiner künstlerischen Arbeit, daß der Weg, der je gegen Größe führen könnte, in der demütigen Erkenntnis der Schwächen liege; dies, während sich um ihn alles in Geistesstärke groß tat. Nur wenn man weiß, daß gerade die Naturen von mystischer Verzückung auch der Selbstmarterung fähig sind, und wenn man die Gewalt dieser Verzückung in Bruckners Kunst erfaßt hat, gewinnt man auch einen Begriff, welcher Selbstqual er oft verfallen gewesen[1]). Sie aber war es auch, die ihn nach allem Ungeschick mit den Menschen beschlich; weit mehr als dessen Folgen beunruhigte ihn stets das Gewissen, ob er andere gekränkt habe, und ihn konnte nichts so beschweren, als wenn er einmal, etwa einem Jüngeren oder Schüler gegenüber, fürchten mußte, zu hart gewesen zu sein. Im vertrauten Umgang konnte er derbgrob sein, und keiner war je um ihn, der nicht die Gemütsfülle auch durch diese Außenschicht hindurchspürte.

Wie überall, so verehrte er auch in seinem Fach gar leicht, und so streng er im Unterricht war, sonst konnte er seine Bewunderung auch Leistungen entgegenbringen, die im Grunde tief unter ihm standen; spürte er nur einen Funken von schöpferischer Eigenart darin, so konnte er dem ganz hingegeben sein; er zündete in ihm wieder zu hell und es war die gleiche Überschätzung aus eigener künstlerischer Übergröße. Der Neid, in der Kunstatmosphäre des letzten Jahrhunderts zum Grundgefühl der Zunft und schon der meisten nur laienhaft Beflissenen geworden, war Bruckner so fremd, daß ihm schon dies ein Verständnis seiner vielen Feindschaften erschwerte. Inmitten einer Kultur, worin Liebenswürdigkeit der Künstler ihre stete Bitte um Schmeichelei, herzlicher Ton zum psychischen Tastorgan der aus sich selbst vertriebenen Menschen geworden, blieb er noch vollen Selbstvergessens fähig. In manchem war er ein Charakter, wie man ihn eher unter stillen Forschern findet. Er kündigte sich unhörbar an, gleichsam nur in den Grundstößen

---

[1]) Eine schamhafte Scheu, die auch viel mißdeutet werden konnte, beherrschte ihn bei Mißerfolgen. Während der Proben zur berühmten Leipziger Erstaufführung der VII. Symphonie (vgl. S. 134) schreibt er an Nikisch: „Wie klingt die Symphonie? Bitte schreiben Sie mir das in Ihrer großartigen Güte, da ich schon sehr aufgeregt bin (fällt das Werk durch, so fahre ich bei Nacht und Nebel ab).“ Die Klammern um diesen Satz wirken schon, als würde sich Bruckner verhüllen.



der Musik, die oft verdeckt sein können und doch ihre Träger sind. Hätte ihn Wagner noch besser kennen gelernt, er würde ihn vielleicht nicht mehr scherzhaft „Bruckner die Trompete“ sondern Bruckner den Grundton genannt haben.

Leidvolle Naturen seiner Art werden mit der Zeit voller Mißtrauen, sind aber doppelt dankbar, wo sie einmal nichts von Gegnerschaft wittern. Auch in der Dankbarkeit war Bruckner voller Überschätzung, und immer von der Furcht gequält, zu wenig getan zu haben. Wie er an seinen Beschirmern hing, den geistlichen oder denen, die für seine Kunst eintraten, an seinen Lehrern, an Menschen insbesondere, die ihm einmal freundschaftlich beigestanden, auch an Gestalten, denen er in seiner Kunst Großes verdankte wie etwa Wagner, wie er ihnen allen nicht nur Gutes erweisen wollte, sondern sie ständig in sein Gebet einschloß, wie er auch geringste Dienste vergalt, das alles wächst, wenn man die Schilderungen hört, ins Patriarchalische. Untreue war ihm etwas vollkommen Unverständliches[1]). Er sah auch in allen günstigen Fügungen Gnaden, deren überschwängliche Hinnahme solange unverständlich anmuten kann, als man sie nicht von seiner innern Welt aus versteht.

Bruckner konnte aus seinem beschwerten Grundernst heraus in persönlichem Umgang zu vollem Humor auftauen, aber es ist charakteristisch, daß er keinen Sinn für Ironie besaß. Jeden Menschen kennzeichnet sein Lachen; es gibt ein quellklares Lachen und unzählige Trübungen davon. Die Ironie namentlich ist ein Zug derjenigen Geistesverfassungen, welche aus der Oberschicht des Verstandesmäßigen herkommen; es ist bekannt, daß auch die romantische Denkweise und Dichtung aus ihrer Selbstbespiegelung bis zur Selbstironie hinausglitzerte, die Illusion zerriß, sie lachend, mitunter sarkastisch durchstrich und mitten aus der Phantasie an die Wirklichkeit emporriß. Denn die Romantik war es ja vor allem, die von der Seite des klaren Bewußtseins in ihre Traum- und Phantasiesphären hinabdrang, welche Bruckner von ent-

[1]) Vgl. den Brief an Tappert vom 12. Okt. 1877: „Mein höchstes Staunen erregt die Art und Weise wie Hans Richter mit Wagners heftigsten Gegnern intimst zu sein versteht. Leider mußte auch ich ihn als Generalissimus der Falschheit kennen lernen. Nun erst wird mir so manches Wort Wagners klar.“

gegengesetzter Tiefe her erreichte; bedenkt man dies, so begreift man, daß es sich in solchem Einzelgegensatz wie dem Fehlen der Ironie, diesem reflektorisch verbogenen Lachen, spiegeln und daß sie überhaupt seinem Verständnis verschlossen bleiben mußte, ja ihn verletzte, während er ungebrochenen Spott, gleichfalls ohne selbst seiner fähig zu sein, viel besser ertrug. Er fürchtete überhaupt das Profane, das in der intellektuellen Geistigkeit lauerte, so auch das Sarkastische, die unschöpferische Nüchternheit, den Hochmut, den er stets dicht dabei sah, schematisches Denken, überhaupt das Irreligiöse.

Des hellen Lachens war Bruckner wohl fähig[1]), doch ging es ihm leicht in einen bittern Einschlag über. Namentlich behagliches Gelächter andrer konnte ihn bis in sein einsames Alter anstecken. So manches Schmunzeln ferner konnte verraten, daß dem Überlegenen heimliche Gedanken etwas zuflüsterten, bäurische Verschmitztheit schimmerte zuweilen durch sein erheitertes Gesicht. Spott ging von ihm nicht aus und fand keinen Eingang bei ihm. Auch seinem Lachen war oft, besonders wenn er unbefangen war, ein Staunen beigemischt, das nicht durch den Gegenstand gerechtfertigt war, sondern von seiner Tiefenverlorenheit zeugte und namentlich bei einem Urphänomen, wie es das naive Auflachen an sich, leicht als einer seiner Grundzüge zum Ausdruck kommen mußte.

Was nun Bruckners Kunstwerk betrifft, so geht wohl Halms[2]) Behauptung, daß darin der Humor fehle, etwas zu weit, obzwar zuzugeben ist, daß er im Komponieren selten zu den Regionen menschlichen Empfindens überhaupt hinabsteigt, in welchen der Humor die Lösung der Konflikte sein kann. Aber angesichts von Sätzen wie den Scherzi der fünften, sechsten und achten Symphonie und noch andern ist jene Behauptung doch nicht ganz aufrecht zu erhalten. Immerhin, so breit wie es sonst gerade dem deutschen Künstler liegt, herrscht bei ihm der Humor nicht; denn auch sein Lachen ging in religiöses Erlebnis auf, strömte allsogleich in Glückspendung aus oder weitete sich ins Lachen der Allnatur, schlug zu

---

[1]) Als man dem 67jährigen die Nachricht von der Ernennung zum Ehrendoktor brachte — er befand sich gerade im Kreise junger Leute auf einem Ausflug nahe bei Wien, — da warf er seinen Hut in die Höhe und stieß einen „Juchzer" aus.

[2]) „Die Symphonie Anton Bruckners," 3. Aufl. S. 109 (München, Verlag Georg Müller).

Feuer und Weltensonne auf wie sein Lebenshauch zum Weltsturm; jedes seiner Kunstwerke kündet davon. Oder es brach sich auch ins Lächeln der Verzückung.

Bruckners Tränen flossen leicht; sein Weinen war meist das einer Überschwänglichkeit, durchaus religiöser Art, Erlösungsgefühl von Dankestränen; und diese Form gewann es auch gegenüber Menschen, wie Bruckner ja stets das Gütige gegen Gott hinaus ausströmend empfand. Auch sonst war sein Weinen meist überpersönlich, eine Ergriffenheit unter einem den Alltag überragenden Eindruck, wie Pomp und Weihe, oder oft unter einem künstlerischen Eindruck. Im Beten sah man Bruckner oft tränenbedeckt — dies hört man auch aus seiner geistlichen Musik. Fremd war ihm das zerrissene Schluchzen der unerlösten Naturen. Wie sein Lachen konnte das Weinen das eines Kindes und eines Übergereiften, Überlebensgroßen zugleich sein.

Eine andere Geste hingegen fehlt bei Bruckners Musik, die sonst gerade dem zerrissenen Pathos der Romantik sehr lag: der Fluch. Alles was an häßlichen Eindrücken ihm durch die Seele ging, löste er, der auch im Leben keiner bittern Vergrämung fähig war, in die übergroße Güte seines Wesens auf. Den Zorn unterdrückte schon im Aufwallen das Verzeihen. Der Segen ist geradezu Bruckners Grundzustand.

Bruckner liebte es nicht, sich in Dispute einzulassen, wenn er merkte, daß irgendwo zwischen ihm und andern unüberbrückbare Verschiedenheit in den Grundauffassungen lag. Da gab er sich in der Abwehr Andersdenkender oft anders als er war, zum Teil aus einer verfehlten Höflichkeit, im wesentlichen aus seiner Scheu heraus. Er tat dann mitunter, als gäbe er andern recht, teils stillschweigend, teils in allgemein gehaltenen Worten, die dem andern Standpunkt angemessen sein sollten. Damit gab er keineswegs seine Meinung, und es konnte dann sogar eine gewisse nachlässige Geringschätzung darin liegen, aber er war auch hier nicht immer in der Art und Weise geschickt, wie er es betätigte, innerlich überlegen und nach außen mißverständlich. Bei andern wäre dies vielleicht auch mit einem Hochmutgefühl verbunden gewesen, Bruckner war dabei von einem Schüchternheitsgefühl beherrscht. Hierher gehört vor allem das verhängnisvolle stillschweigende Einverständnis mit

allen möglichen Auslegeweisen zu seinen Symphonien, die ihnen allerhand halbe oder ganze Programme unterschoben oder in allen erdenklichen dichterischen Inhalten dem Verständnis seiner Kunst aufhelfen wollten. Von einem dieser schädlichen Dienste war schon die Rede (vgl. S. 137). Bedenkt man, daß zu Bruckners Zeit die neudeutsche Legende vom Ende der absoluten Musik in der Symphonie und das triumphale Schlagwort von deren Bestimmung zu Ideen- oder Programmdarstellung umging, so begreift man leichter, daß Bruckner, der reinste Gegenpol dieser Bestrebungen, ihnen zu viel Respekt zollte, wie allem, was ihm nicht ganz einging. Wenn er nun gar einmal, nach Vollendung der vierten Symphonie, etlichen Leuten ihren Willen hinwarf, und einige Worte von romantisch-mittelalterlichen Begleitvorstellungen sprach, so mochte beides, Überschätzung des Fremden und flüchtiges Nachgeben an Personen, die ihm mit anderer Grundauffassung in den Ohren lagen, mitspielen. Keinesfalls war natürlich etwas anderes damit gegeben, als eine Stimmungsausschweifung, die nichts mit dem reinen schöpferischen Vorgang oder gar der Formentwicklung zu tun hat, eine nachherige Auslegeweise, die nicht nur ein verhängnisvolles Ungeschick, nicht nur Bruckner fremd war, sondern die nicht wesentlich andern Wert hat, als hätte sie ein Fremder den romantischen Klängen und Themen nachgedichtet[1]). Sie fiel aus seiner Persönlichkeit.

Ähnlich war es auch, wenn sich Bruckner dem verständnislosen Rat zu Kürzungen nachgiebig zeigte. Es war halb mitleidiges Gewähren, halb seine priesterlich weltüberlegene Einsicht in die Unzulänglichkeiten menschlichen Verständnisses. Da mag sich manch einer darauf berufen, daß Bruckner zuweilen ausdrücklich Zustimmung zu Kürzungen gab, insbesondere in Briefen an Felix Weingartner, der 1891 auf Drängen Hermann Levis die VIII. Symphonie in Mannheim aufführen wollte, oder wenigstens Bruckner eine Zeitlang mit Versprechungen hinhielt; wie es aber Bruckner mit diesen Zugeständnissen meinte, geht aus den Briefen sehr genau hervor, z. B.: „Bitte sehr das Finale so wie es angezeigt ist, fest zu kürzen; denn es wäre viel zu lange und gilt nur späteren Zeiten(!) und zwar für einen Kreis von Freunden und Gönnern.“ Oder er be-

[1]) Kennzeichnend genug, daß ihm bei diesen Erläuterungen nichts mehr zum letzten Satz einfiel: „Da weiß' i selber nimmer mehr, was i dabei denkt (!) hab'.“ Vorsicht überhaupt bei allen diesen Gesprächsüberlieferungen!



gründete ein andermal den gleichen Rat: „Denn sonst wäre es zu lange und würde sehr schaden.“ Bruckner kannte seine Leute und wohl auch — seinen Weingartner[1]). Daß sich nun jene „späteren Zeiten“ auf Bruckners Einwilligung berufen, den Unfug und Widersinn beibehalten könnten, das entging seiner Menschenberechnung bei all seiner verzichtbereiten Menschenüberlegenheit. Der damals vorschwebende Vorteil, wenigstens mit dem Werk Boden zu fassen, wog späterhin die Folgen solchen Verhaltens nicht auf. Auch die Einwilligung zum Einzeichnen von Kürzungsmöglichkeiten in die gedruckten Partituren entspringt solchem Gemisch eines im Verzicht überstarken und in der äußeren Einwirkung fehlgehenden Willens.

Gleicherart konnte es auch auf andern Gebieten geschehen, daß man, Bruckners Menschenbehandlung nicht kennend, eine Einzelheit mißverstand und sie dann seinem Wesen zugehörig glaubte, während sie einem Augenblick entsprang, wo er gerade aus seinem Wesen heraustreten wollte. So konnte es z. B. selbst bei einem liebevollen Schüler wie Carl Hruby vorkommen, daß er in vollständigster Mißdeutung einen Ausspruch Bruckners überlieferte (a. a. O. S. 39), der sich an ein längeres Gespräch jüngerer Leute über religiöse Auffassungen knüpfte. Es war so gekommen, daß einer, wohl nicht wissend, wie lästig er Bruckner damit fallen müsse, ihn geradezu fragte, ob er an Belohnung und Strafe im Jenseits, Wirkung des Gebets und ähnliches tatsächlich glaube, worauf Bruckner geantwortet habe: „I' wer' Ihna was sag'n: Is die G'schicht woahr, desto besser für mi'; is net woahr, no so kann m'r das Bet'n a' net schad'n“. Und hieran knüpft nun Hruby, besten Willens und Glaubens, die

---

[1]) Wie es sich in Wirklichkeit verhielt und was heute noch ein bedeutender Dirigent über Bruckner ohne Schamgefühl niederschreiben kann, erhellen die folgenden Sätze aus Weingartners „Lebenserinnerungen“ (Wien 1923). „Hier ein wunderbarer Rumpf, dort ein Arm, ein Bein, ein Kopf, jedes wertvoll in seiner Art. Wie kommen aber alle diese Trümmer dazu, zu viersätzigen Riesensymphonien zusammengeschweißt zu werden, die Klumpen sind, aber keine organischen Gebilde? Außerdem sieht eine Symphonie der andern zum Verwechseln ähnlich. In der Anlage der Themen dieselbe Faktur, dieselbe Art der Polyphonie, dieselben Übergänge und überall derselbe Mangel an aufbauender Kraft, der zur Edelqualität vieler Themen im Widerspruch steht. Mit besonderer Freude habe ich stets zur Kenntnis genommen, daß Verehrer Bruckners mich als Interpreten dieser Werke nicht schätzen, trotzdem ich mich gewissenhaft und ehrlich damit bemüht habe.“

folgende, für jeden Kenner Bruckners auf den ersten Blick falsche Bemerkung: „Fürwahr, ein köstlicher Beleg spekulativen Christentums: Er wollte auf alle Fälle gesichert sein.“ Bruckners Gläubigkeit, märtyrerhaft, unermeßlich, um solcher Worte willen als eine Art schlauer Vorsichtsausgeburt zu bezeichnen, ward bei einem von echter Treue erfüllten Jünger wie Hruby nur möglich, wenn die Seltsamkeiten des Menschen in diesem Augenblick unbegriffen blieben, der einer Ironisierung des geschwätzigen Fragers nicht fähig war, aber Schluß machen wollte und seine Überlegenheit damit bekundete, daß er sich in seiner Antwort auf den (von ihm im Grunde verachteten und keiner Erhebungsversuche gewürdigten) Standpunkte des andern einstellte; von dessen eigener Opportunitätsauffassung aus wollte er ihn zu einer Erledigung bringen. Das, aber nicht Bruckners Glaube, war das Stückchen Berechnung. Der seltene Zwiespalt eines, der weise, aber nicht klug war.

Auch Bruckners Briefe erfordern, die Kenntnis des ganzen Menschen über die Einzeläußerung zu stellen. Sie sind bald lakonisch bald umständlich im Ausdruck, alle bis in Kleinlichkeiten des Alltags von tiefstem Grundernst; bei größeren Anlässen von weihevollster Empfindung, erschütternd, man spürt, daß Bruckner im Grunde seines Wesens Priester war. Wo er vertraulich wird, bricht die behäbige Gemütlichkeit durch; das Komische und Rührende, ja Tieftraurige zuweilen dicht beieinander. Die Ausdrucksweise, oft ganz treffend, schleppt andremale reverenzenreiche Umschweife mit. Bruckners Worte werden gar oft herrlich, ergreifend; doch über einzelne Sonderwendungen hat man viel gelächelt, würde man sie ernster nehmen, so könnte man gerade aus ihnen Brucknersche Tiefe vorquellen und wieder nur schrullige Ausbruchswege finden sehen; es sind fast durchwegs Wendungen des Überschwangs; so der Ausruf „hoch“! der übrigens erst in den Jahren der Erfolge häufiger wird[1]), ein Ausdruck der Erhebung in Bruckner selbst. Ähnlich der Ausruf „groß“! Auch die Voranstellung „aller“ vor Eigenschaftswörtern

[1]) Es ist genau zu beobachten, wie dies „hoch“ zunächst von Briefen an Vereine seinen ohne weiters verständlichen Ausgang nimmt, mit der Zeit aber für Bruckner seine Eigenempfindung gewinnt. Gibt es im Grunde ein Wort, das ihn tiefer kennzeichnete, als solch ein Ausruf von Aufschwung und Feier? Und da trägt denn freilich für einen, der sich über die „Schrullen“ erheben kann, dies Wort „hoch“ einen andern Klang als im Brust- und Brüllton strammstehender Vereinsfront.



(nicht bloß in Huldigungen wie „alleruntertänigst" usw.) entspringt dem stetigen Weitungs- und Umfassungsgefühl. Noch schnurrigeren, aber doch fast symbolisch zu nennenden Ausdruck findet dieses im einfachen „etc."; scheinbar formelhaft, wird es bei Bruckner geradezu zum Inbegriff der Unendlichkeit[1]). Auch sonst geraten tief empfundene Briefe manchmal verschnörkelt, ja steif vor lauter Befangenheit oder Demutsgefühl gegenüber dem Angeredeten. Bruckners Briefe gehören der dicht in Hemmungen verstrüppten Zwischenschicht an, die sich ihm zwischen Innen- und Außenwelt schob, schützend seine Fülle umhüllte. Traurige Zeit, die dies alles nur als „Beschränktheit" deuten kann.

So ging Bruckner bei all seiner Geradheit zuweilen die sonderlichsten Umwege, wenn er sich, scheinbar einfach, äußerte; gerade da man auf mündliche oder gar briefliche Äußerungen viel gibt, ist mit allem Nachdruck darauf hinzuweisen, daß er auch hierin manches Mal höchst kompliziert zu nehmen ist, nicht anders als sonst überall, wo sich seine grundeinfache, große innere Einheitlichkeit in der Berührung mit dem Äußeren bricht. Er führt jeden Augenblick über sich selbst irre, unabsichtlich, denn dies ist etwas ganz anderes als etwa innere Unwahrhaftigkeit. Allbelächelnd haben Anekdoten auch falsches Aufheben davon gemacht, wenn er durch Verlegenheitsbemerkungen den Augenblick zu verschleiern suchte, der ihn, etwa durch Glockenläuten, zu einem stillen Ave Maria anhielt. Bruckner betrachtete sich, ohne wie Liszt die Weihen genommen zu haben, stets als Priester und Florianer, aber ihn beherrschte auch immer das Gefühl, daß ihn dies von andern schied; die Scheu ist höchst einfach zu verstehen. Sein Christentum war schweigsamer Art, nichts Muckerhaftes lag je in ihm, es war weder eine Summe erstarrter Glaubenshandlungen, noch auch das der Selbstzerknirschung (vgl. auch S. 110 und 139), sondern das trostreiche der Mystiker, die im Göttlichen selbst aufzugehen sich sehnten und damit

[1]) Dies kann denn zuweilen, wenn man nicht aus Bruckners Psyche liest, recht köstlich klingen. So im Beileidschreiben nach Wagners Tod an seine Witwe: „Tiefstens ergriffen, bitte ich die Gnäd. mir gestatten zu wollen, Hochderselben u. der ganzen hochverehrten Familie mein tiefstes Beileid zu dem unaussprechlichen Verluste des phänomenalen Künstlers etc. etc. aussprechen zu dürfen! Er ruhe sanft!" — Angesichts dieser lakonischen, verschüchtert steifen Zeilen muß man sich nun vor allem vergegenwärtigen, was Wagner für Bruckner bedeutete!

auch den Segen der Glückseligkeit in sich trugen. Von seraphischem Himmelsjubel ist im Grunde jedes Brucknersche Werk an den Ausklängen erfüllt.

### *Bruckners Denkformen*

Indem die mittelalterliche Schau aus ihrem hellseherisch-dunklen Welterlebnis an die Denkwege hinauskreiste, durchfurchte sie diese mit seltsam verwinkelten Zügen und Formeln und schuf das Bild einer Geistigkeit, das nicht von den geraden Linien verstandesmäßiger Klarheit, sondern von verkrampft abgebogenen, vielfach in sich selbst zurückgewundenen durchzogen ist. Sie erscheinen, von hellem Verstand aus betrachtet, trocken, wie für sich abgeschlossene Wirrnisse aus einer verlorenen und verborgenen Weltschau. In ihnen beruhte die Scholastik. Etwas davon spiegelt sich in Bruckners Geistesbild, wenn er sich in der Theorie Rechenschaft über die Weltfülle ablegen wollte, die ihn in Tönen durchwogte. Auch das ist wieder nicht schematisch zu nehmen, als würde er sich genau mit der alten Scholastik decken; die Spuren seitheriger Geisteswege mußten sich einmischen, Bruckners eigene Schulung konnte nicht schlechtweg ohne Einwirkung bleiben; sie gab ihm die Fähigkeit, viele Denkwege zu handhaben, die mit der historischen Scholastik nichts mehr gemein haben; aber psychisch zog und trieb es in ihm mit geänderten Denkmitteln zu gleichartigen Denkformen, die aus fernwirkendem Untergrund unverkennbar immer durchschimmern. Man hat schon viel darüber geklügelt, wie denn ein derart kühner Phantast, der sich über alles selbst der modern-wissenschaftlichen Theorie Erklärbare hinausschwang, an abstrakten und anscheinend seelenlosen Dogmen wie den Musikgrundlagen der Sechterschen Lehre hängen konnte, reinster Armensünder-Theorie neben dem, was Bruckners Kunst verhieß; da genügt es denn doch nicht, sich mit Erklärungen der Art hinüberzuhelfen, er habe grundsätzlich eine Scheide gezogen zwischen theoretischem und praktisch-kompositorischem Anschauen der musikalischen Erscheinungen; gerade das ist falsch; es ist obenhin aus gegenwärtiger Denkform dazu- und hineingedacht. Man darf das eine, höchst wesentliche nicht übersehen, daß es Bruckner immer wieder zu den untersten Grundlagen zurückzog (vgl. S. 95 u. 101), daß er sich nicht etwa mit seiner grenzenlos schöpferischen Klanggestaltung darüber hinausgelangt fühlte, und dies noch zu Zeiten, da selbst die modernste Fachwelt seinen neuen, scheinbar aller Theorie überhaupt spottenden

Bildungen nicht mehr nachkam. Bruckner muß man immer aus seiner Psyche beurteilen, die sich von der des modernen Verstandesmenschen gründlichst unterscheidet, d. h. nicht durch geringeren Grad des Wissens — gerade in der Musiktheorie übertraf er darin vielleicht die gesamten Zeitgenossen — sondern durch gänzlich andere Art; den Willen, der in seinen Denkwegen lag, begriff man nicht, konnte es auch nicht mehr, so daß sich selbst hier das Lächeln einstellte, ob mit verzeihender oder geringschätziger Geste.

Er will sich der Dinge gar nicht durch Wissen bemächtigen, sondern sie an das Wissen hinausstrahlen lassen. Es ist ganz kindliche Täuschung, das mystische Denken suche oder habe je die Linien der wissenschaftlichen Entwicklungslogik gesucht; wo es an die verstandesmäßigen Bereiche hinausdringt, bannt es sich diese Linien in magisch verschnörkelte Formen, bindet freifließende Verstandesgesetze in starre und spiralige Züge, die jene Beschwörungskraft mit einer Fülle visionär durchzaubert, während sie, von der Außenseite wissenschaftlicher Betrachtung her gesehen, wie zu Staubfäden und Asche verbröckelt erscheinen. Musiktheoretische Formeln wie sie Bruckner erfaßte, wollen gar nicht bis zum verstandesmäßig auflösenden Denken hinaus, sondern sind schon vor Berührung dieser Sphäre gegen andern Sinn abgedreht.

Es sind im Denken überall andere Formen, weil auch ein anderer Zielwille es beherrscht. Der wissenschaftliche Rationalismus will rasch zu Ende denken, an die Grenzen kommen — das ist es gerade, was die mystische Denkform durchaus nicht will. Jener scheidet das Unsichtbare vom Sichtbaren und verstandesmäßig Durchleuchtbaren und hebt dieses vollkommen für sich ab; der Mystiker durchdringt das Weltbild so, daß ihm jede Erscheinung und jeder Begriff gleich von den unsichtbaren dunklen Kräften durchsetzt ist und diese sich dem verstandesmäßig Faßbaren gleich in voller Durchdringung beigesellen[1]). Der Wissenschaft erscheint solche Begreifsweise unscharf, von ihrem Standpunkte natürlich mit vollem Recht. An das Wissensbereich mit seiner Schau hinausstreifend,

[1]) Das an sich wäre sogar ein Grundzug, dem sich von ihrer Seite her neuerdings auch die strenge Wissenschaft wieder auf allen Gebieten genähert hat, nur mit dem durchgreifenden Unterschiede, daß sie diese Kräfte wissenschaftlich beschreibt und hypothetisch stützt, während sie in der mystischen Anschauung gar nicht aus dem Gefühlsmäßigen gegen irgendwelche scharfe Erkenntnis hin gehoben wurden, gehoben sein wollten.





sucht der Mystiker weniger das Wissen als das Deuten. Damit setzt seine Geistesart nun wieder auch an allem neu an, was selbst schärfste Wissenschaft schon errungen hat; darum vermag er aber auch dieses immer wieder mit Unbestimmtheiten zu überschwingen, an neue Probleme hinaus, die es umwölken, Grenzen neu zu verschleiern, stets von der Wissenschaft auf Verderb gehaßt, selbst nur leidenschaftslosen Wissens fähig. Und wäre nicht ein mystisches Denken, damit auch dieser Kampf, im Menschen stets verborgen, er wüßte nicht einmal um erste Grenz- und Grunderkenntnisse wie die, daß Weitung des Wissens stets nur Hinausrücken oder Verschiebung erklärbarer Dinge an die Grenzen bedeutet, wo nur mehr Hypothesen den ganzen Wissensbau aufrecht zu erhalten vermögen, wo es bereits wissenschaftliche Leistung ist, neue Probleme zu stellen, längst nicht mehr zu lösen. Das mystische Denken kennt und sucht diese Abgrenzungen gar nicht, da es von Anbeginn jenseits von ihnen lebt. Aber alles schöpferische Wissenschaftsdenken vermählt sich uneingestanden und verkappt mystischen Elementen. Kein Hinterwäldler selbst zu Bruckners Zeit tastete mehr die wissenschaftliche Überlegenheit des späteren Denkens an; umsomehr muß man die andern Denkformen verstehen; die in ihnen verfangen waren, auch die mittelalterlichen Menschen z. B. waren nicht dümmer als wir, sie dachten oft nicht einmal anderes, aber in anderen Formen. Der weitklüftige Gegensatz ist der: das Aufklärertum, die Grundform der virtuosen Intellektssteigerung von Bruckners Zeit, will die Dinge wissen, die mystische Erkenntnis weiß um die Dinge, und wenn die Sprache hier fein geschieden hat, so weist sie in der Tat über die Dinge hinaus in die umkreisenden Sphären ihrer schöpferischen Verbundenheit; sie sind es, die in den mystischen Charakter stets zuerst einschwingen und aus denen sich ihm das Sichtbare und Greifbare herauslöst[1]). Dies hängt auch damit zusammen, daß der rationalistische Mensch in allem auf Zuspitzung, der mystische auf Ausbreitung ausgeht. Der entartende Rationalismus wird kritisch und unschöpferisch, der extreme Mystizismus schöpferisch und unkritisch. Bruckner hob sich durchaus bis ans kritische Denken, aber ohne sich in ihm zu verlieren. Seine Denkform war mehr ein Sinnen als ein analytisch scharfes Zerteilen. Mit einem Wort, es erfloß stetig mehr aus dem Unbewußten.

[1]) Auch von hier aus mag man sich nochmals daran erinnern, wie leicht sich für Bruckner das Alltägliche in Weihrauch hüllte.



Wenn Bruckner immer wieder zu den sogenannten Klangfundamenten zurückgriff, die geheimnisreichen Urverbindungen der Akkorde vorwärts, rückwärts wie an einem Punkt festhaftend durchdrang, so schien er damit als Theoretiker ganz trocken zu sein; er war es ebensowenig wie er es als Lehrer gewesen ist. Er fühlte bloß Leben in solchen Dingen, die für andere Naturen leere Formeln sein müssen. Man sagte, hier in diesen Sechterschen Fundamenten und Grundbewegungen, wie er sie im Sinne seines Lehrers darstellte, stecke keine Lösung; gewiß nicht, aber Geheimnisse stecken darin, und der mystische Charakter sucht diese, nicht die verstandesmäßige Herausschälung eines Phänomens, welche zugleich damit dieses seiner Fruchtbarkeit beraubt, eine Erscheinung, aber keinen Vorgang mehr zeigt. Darum war hier für Bruckners Theorie kein brüchiger Untergrund, sondern immer neu belebter Quellgrund, belebt aus innerer Anschauungskraft — Theorie heißt Anschauung. Auf diesem Wege drang er zum letzten Wesen der Musik, das ihn ganz neue Satzregeln und Technik spielend auswerfen ließ.

Bruckners Schüler beschreiben, wie er beim einmaligen Anschlagen eines Dreiklangs entzückt und immer verzückter verweilen konnte, sein ganzes gütiges Leuchten dabei über sein Gesicht hereinbrach und er zu ihnen nur sagte: „Ist das nicht schön?“ Für den Urgehalt Begabtere begriffen das vielleicht, aber kaum mehr, daß eine gleiche Urschönheit, noch viel gewaltigere für ihn in jenen „unsichtbaren Fundamenten“ stecke, die er sie — zu ihrem Unwillen oft — in ganz kleinen Pünktchen unter jeden der Akkorde schreiben ließ, die allerergreifendste Urschönheit der Grundbebung, der Kraft selbst, die sich dort noch ins Dunkel gehüllt hält, und ihm, gerade ihm dem Mystiker, weitaus herrlicher war als die bereits in die sinnliche Erscheinung des Dreiklangs hinausgeglühte. Die Punkte suchte er allenthalben unterhalb der ausgebreiteten Welträumlichkeiten und dann die Grundverbindungen, die Spannungen zwischen ihnen, scheinbar dumpfe Formelhaftigkeiten; er durchspürte sie von innen auf, ihm bargen sie das Weltgeschehen und waren dessen übervoll, die andern — hierin ist ihr Mißverstehen höchst begreiflich — sahen sie von außen, von der Denksphäre, die ihrer Zeit, Schulung und Seelenbeschaffenheit angehörte, und waren von ihrem Blick aus ehrlich, wenn sie Formeln, Verkrampfungen, leeres Schema vor sich glaubten. Da konnten denn so ungeheuerliche Mißverständnisse wie die des Bruckner-Schülers und Biographen R. Louis entstehen,

die schließlich gar darauf hinauslaufen[1]), Bruckner habe kein anderes Ziel mit der Theorie verfolgt, als „eine Fertigkeit einzuüben und den Kunstjünger im Gebrauche der musikalischen Ausdrucksmittel geschickt zu machen“. Hätte er das gewollt, so wäre er von allen Lehrern am leichtesten im Stande gewesen, den Schülern Dinge zu zeigen, die vorgeschrittenste Fertigkeiten oder Fähigkeiten betrafen, übertrafen, und wonach sie wohl mehr gelechzt haben; er aber sah diese hohen und komplizierteren Künste der Ausgestaltung stets als Ausstrahlung an, die von selbst komme, wenn einmal die Grundempfindungen im Urschoß der musikalischen Erscheinungswelt erweckt seien. Dahin ging all sein unverstandenes Mühen[2]); ein vollständiger Gegensatz klafft auch zum technischen Wissensdrang in der Musiktheorie seiner Zeit auf, und es liegt auch etwas ganz anderes dahinter als bloße Gründlichkeit, die ihm freilich auch in hohem, fast schwerfälligem Maße eigen war. In ihm lebte die gotterfüllte Langsamkeit des gotischen Menschen.

Damit prallten nun in der Tat wieder unvereinbare Weltanschauungen aneinander, Bruckners Tragik der Brechung und Reibung mit der kaum berührten Außenwelt stellte sich auch hier in seinem Lehrertum und theoretischen Denken ein; es ist klar, daß dieser Gegensatz zwischen mystischem und rationalistischem Denken besonders schrill an der Universität zur Geltung kommen mußte, während sein Unterricht am Konservatorium unmittelbarer die Entwicklung des einzelnen Schülers ergreifen konnte. Hier ging es von vornherein nicht ums abstrahierte Wissen von Vorträgen, und gerade was Bruckner säen wollte, jene Urempfindung, fand im allgemeinen bessern Boden, wo in den Schülern von frühen Jahren an mehr der rein musikalische Instinkt, und sei es noch so handwerksmäßig, waltete, und wo vorgeschrittenere wissenschaftliche Denkschulung diese Art der Empfänglichkeit weniger zu ihren andern Wegen abgelenkt hatte. Dies der Grundgegensatz zwischen Bruckner, dem Lehrer, und den Schülern der Zeit, der er so fern war. Wenn im übrigen der Gegensatz verborgen und gemildert blieb, so lag es in der lebendigen

---

[1]) „Anton Bruckner,“ 2. Aufl., S. 131 (München bei Georg Müller).

[2]) Ausspruch Bruckners nach Dr. Karl Giannoni, „Erinnerungen an A. B.“ (Alpenländische Monatshefte 1924, Heft 9): „Im Unterricht verkündige ich das „Gesetz“. Wenn einer, der dies kann, sich dann einmal über dasselbe hinauswagt, so wird er ebenso beim Schopf genommen werden wie ich.“

Persönlichkeit des Schöpferischen, die immer durch alles scholastische Denken hindurch erwärmte und fesselte, ferner an seiner gemütvoll anheimelnden und doch tiefernsten Art.

Auch in der Musik des ausgehenden Mittelalters kamen starke Spuren dieses scholastischen Denktriebes zum Vorschein, wo sich musiktechnische Berechnungen ihrer Innenstruktur beimengten. Die nordischen Meister niederländischer Messen- und Motettenkunst führten die musikalischen Linien selbst gegen solche Verschnörkelungen hin, gelangten gegen das Formelhafte hinaus, zogen darum die Motive auch in ihrer Spiegelschrift durch die Musik, wandten und drehten sie bis zur Verklammerung in Spielereien: das Denken, das eindrang, nahm die Formen an, denen es an sich unterworfen war und suchte in der Tonkunst labyrinthische Gänge. Es kam zu all den Formelhaftigkeiten, die das erwachende Renaissancegefühl hart wie nur eine innere Formgegensätzlichkeit bekämpfte, großenteils berechtigt, wo sie Erstarrung aus dem Absterben des ganzen Kulturgeistes witterte, zum Teil aber auch in Mißverständnissen, die bis heute den wirklichen Schönheitsgehalt dieser alten Kunst verschleiert haben. Behält man bloß den psychischen Vorgang im Auge, der die mittelalterliche Tonkunst in diese Rätselwege hineintrieb, so fehlt auch da nicht — unter entsprechend geänderten Erscheinungen — die Analogie in Bruckners Geist: auch der konnte, nein mußte sich (neben seinen Kunstwerken und außerhalb von diesen) in kontrapunktischen Kleinkünsten zerquälen, die ein Teilgeheimnis seiner unermüdlichen Studien, besonders seit dem Unterricht bei Sechter, darstellen; man begriff nie, daß er, der so frei und prangend im Kunstwerk erscheint, noch in hochgereifter Zeit solche Studien bis zu einer Fülle häufen konnte, daß die Stöße beschriebener Notenblätter vom Boden bis an den Flügel hinaufreichten. Es war eben weil Bruckner gereift war: denn da mußten sich gewisse Denkformen erfüllen, die im Verborgenen mit zum Wesen dieses Geistes gehörten, mußte dieser Charakter mit Zwang zum Ausbruch nach allen Seiten und in alle dunklen Seitenwege hinein zur Ausfaltung kommen; es war kein Werdegang, wie Bruckner sicherlich selbst glaubte, sondern Wegstück, das der Erfüllungsperiode dieses Lebens selbst, den Mannesjahren angehört. Für Bruckner war der ganze Aufbau der Sechterschen Lehre ein eigener innerer Aufbau, gegen sein Wissen

nicht nur theoretisches, sondern zugleich psychologisches Gerüst (letzteres hauptsächlich in ihren späteren Teilen über Fugierung). Ja, man darf sogar etwas religiöses auch in diesen Studien erblicken, wie es eben, sofern man diesen Begriff in Brucknerscher Weite erfaßt, alles durchdringt, was überhaupt sein Tun und Denken bestimmte. Andrerseits war er auch zusehr von den Schönheitsströmungen des Renaissancegeistes durchflutet, um etwa nochmals einer Durchdringung der Kunst mit solchen Künsteleien zu verfallen, wie ja überhaupt seine Mystik keine Wiederholung der historischen, sondern ein Neuaufleben ihres Charakters durch völlig andere Erscheinungen hindurch darstellt; dies wird sich noch in weitaus größeren Zeichen zeigen. So aber kam es bei ihm zu einer emsigen, im wahrsten Sinne des Wortes geheimnisvollen Quälerei mit kontrapunktischen Kombinations- und Verdrehungskünsten, Motiv- und Fugierungsspielereien, lauter Studien, die er von der eigentlichen Komposition wohl sonderte, und die er niemals auch nur annähernd in dieser scholastisch erstarrten Weise in seinen Kunstwerken anwandte, auch nicht etwa in Versuchen aus der Lehrzeit; dort blieb und galt das kontrapunktische Können an sich, das er einem ganz andern Zug und Gestaltungsfluß unterordnete. Von Bruckner stammt der (nicht gerade nach Beschränktheit anmutende) Satz: „Kontrapunkt ist nicht Genialität, sondern Mittel zum Zweck". So wenig wie demnach die skrupelhaften Grundverklammerungen in der harmonischen Theorie mit Gründlichkeit an sich erklärt sind, so wenig sind auch diese Beschäftigungen mit kontrapunktischer Klein- und Engkünstelei etwa bloß als „Schulung" anzusehen[1]); natürlich, sie steckte gesund und im Übermaß auch darin, aber es ist als eine bestimmte Charaktererscheinung zu werten, was da vorging.

Dringt man aber durch den lernenden Bruckner, so bleibt noch ein Zug zu beachten; wenn er nicht nur in Anschauung und Unterricht immer wieder hinter den Elementarstudien die Wesenheit der Musik suchte, wenn es auch in ihm selbst, kaum daß er in seiner Entfaltung eine gewisse Stufe gefestigt, wieder bange zu den versteckten Untergründen zurückdrang, so lag auch in diesem steten Neuansetzen noch etwas ganz anderes als die vielgerühmte oder auch wieder belächelte Genauigkeit. Es ging auch nicht allein mit den rein theoretischen Studien so bei ihm; auch die Art, wie

[1]) Er forderte sie auch bei seinen Schülern nicht in solchem Maße.

er sein Lebtag in Kunstwerke eindrang, über ihnen sitzen, Einzelheiten betrachten und betrachten konnte, die einem andern offen zu liegen schienen, ferner die angebliche Langsamkeit, die ihn hinderte, allzuviel Kunstwerke kennen zu lernen, weisen darauf, daß er von gewissen einfachen Angelpunkten aus mehr als Nachahmung, Technik usw. suchte; faßte er auch hier das Schöpferische, so dünkte es ihn erst erreicht, wenn er eigene Kraft stark genug fühlte, um das Vorbild zu sprengen, in eigenen Bewegungsformen vom gleichen Angelpunkt und Grundproblem aus anderes, ihm selbst Gemäßes zu gestalten: auch da brach die Überwindernatur fortwährend durch; das Sichtbare wußte er vom Unsichtbaren aus zu gewinnen — dies war die Art seines Wissens — und ihn beunruhigte jedes Vorbild solange, bis ihm — dies war die Art seines Gewissens — ein sicheres Gefühl sagte, er habe es überwunden, ein Gedanke, vor dessen Bewußtwerden der überehrfürchtige Bruckner wieder scheu beunruhigt oft zurückschreckte. Es lag in diesem Charakter, sich erst dann fest zu fühlen und an Erlerntes zu glauben, wenn er in Wirklichkeit bereits der stärkere war. So rang er mit den fremden Kunstwerken, es ging ihm nicht um das Bewältigen, sondern um das Überwältigen, er mußte so, einerlei ob er dies nun in einem Werke erfüllte oder ob dies nur potentiell, als Möglichkeit, aus der aufgenommenen Anschauungskraft in ihm lag. Wie nur der wirkliche Geniale wußte er stets, wie schwer es ist zu verstehen, ehe er die noch größere Schwierigkeit begriff, verstanden zu werden.

Er unternimmt überhaupt nichts, ohne schon übervoll der Möglichkeiten zu sein, wie es sich in seinem ganzen Schaffen, aber ebenso in seinen Lebensentschlüssen äußert. Trotzdem muß Bruckner vor allen Aufgaben, sosehr sie ihn bedrängten, sich ihm selbst stellten und ihn nicht losließen, erst eine ungeheure Angst empfunden haben, die sich ihm in Zweifeln der Unzulänglichkeit meldete; aber es wird sich auch gleich ein tiefverwurzelter Zusammenhang zwischen dieser Angst und der Liebe zum Herrlichen überhaupt erkennen lassen. Jenes Zurückschrecken bedurfte eines ganz ungeheuren Gleichgewichts, und das konnte sich bei Bruckner erst einstellen, wenn in Wahrheit ein Übergewicht ihn zum Herrn dessen gemacht hatte, was er erlernen, erschauen wollte. Dies war die unbändige Form der Unruhe, die den Genius hinauftrieb; der Gegensatz aufbauender zu zerstörender Unruhe.

*Psychische Bewegungsgrundformen*

Hängen die Wurzeln von Bruckners künstlerischem Empfinden aufs engste mit denen des religiösen zusammen, so ist es vor allem eine Erscheinung, die in auffallender und besonderer Weise beide kennzeichnet und auf ein Grundmerkmal seines Charakters zurückweist. Sie tritt am deutlichsten zunächst da überall hervor, wo sich in irgendeiner Art sein Gestalten gegen Licht und Steigerung emporhebt: niemals vollzieht sich das in einfachem, geradem Aufschwung oder stetig steigernder Ausbreitung gegen diese Augenblicke großer Helle; stets vielmehr erscheint da ein seltsam großes Wechselspiel zwischen dem Blick ans Licht und wieder bangem Zurückschlagen in hochmystischen Dunkelungen, zwischen der überwältigenden Leuchtkraft des schöpferischen Eros und stets von neuem aufsteigender Weltfurcht. Geblendet schließt Bruckner das Auge und der abgrundtiefe Unterstrom seiner Persönlichkeit fließt ein, aus der Verzückung wogt er in scheuer Ergriffenheit zurück. Es ist das echteste Abbild seines Mystikertums, das alles Schauen aus dem Erschauern erlebt, gehört dem Zwielicht seines ganzen Seelenleuchtens an, das schon aus der Schicksalshaftigkeit seines Lebens herausdrang. Aber diese Spannung zwischen höchster Herrlichkeit und abgründiger Weltfurcht durchdringt jede seiner künstlerischen Äußerungen, durchdringt sein gesamtes Fühlen und Tun, ständig in andern Reflexen, bald als weit aufgerissener großer Grundzug, bald durchschimmernd oder verschleiert in sonderbaren Ausdrucksbewegungen. Aber das bedingt die tiefsten Eigentümlichkeiten, daß diese Gegensätze stetig ineinanderströmen; nicht etwa nur in raschem Wechsel vorflutend, sondern ganz in der Unmittelbarkeit seelischer Empfängnis zur Einheit stimmungshafter Grundtönungen versponnen. In jedem Glanze liegt bei Bruckner zugleich eine Scheu. So reich die Vorgänge, zu welchen dies hinauswirkt, so reizvoll sie bis in kleinste musikalische Erscheinungen nachzuweisen, der Grundzug läßt sich wie ein großes Leitmotiv dem Menschen und seiner ganzen Kunst voranstellen, wenigstens als eines der hauptsächlichen.

Auch viele gleichzeitig nebeneinandergestellte Gegensätze von strahlenden und düstern Klängen, ja ganze Themenkombinationen erklären sich daraus und werden sich in zahllosen Spielarten zeigen. Bruckners Welt ist faustisch, überall voll aller Geister und Gegengeister, sein Licht ewiger Kampf gegen inneres Verbrennen. Das Widerspiel dieses eigentümlichen Weltgefühls durchzieht seine

Kunst sogar bis in merkwürdige formale Grundeigenschaften hinein; es ist geradezu Bruckners Ausdrucksform, mit jeder Steigerung auch ein Bangen zu steigern, sie fortwährend mit psychischen Rückflutungen zu durchsetzen; es ist also nicht, nur selten wenigstens das, was man gemeinhin unter Steigerungen versteht oder nach bequemeren Vorbildern verstehen möchte. Vom Drang und Flug in die Weiten flieht stets die Seele wieder in sich selbst zurück. Schon bei jeder Teilsteigerung bis in die kleineren Ausmaße eines Themas zurück kann man dies verfolgen. Einzigartig sind die großen Bangigkeitsakzente im Ermatten seiner Steigerungszüge, und auch sie werden durch alle musikalischen Merkmale, namentlich auch für ihren harmonischen Ausdruck bestimmend und bis ins Aufwerfen der kleinsten in Mittelstimmen verborgenen Teilmotive zu beobachten sein. Allenthalben sind die verdüsternden Stimmungstönungen ebenso reich wie die unbeschreiblichen Aufschwünge. Es gibt keinen Meister der Tonkunst mehr, bei dem dies in solcher Macht wie bei Bruckner erschiene; ja, man kann sagen, dies bedinge eine der neuartigsten Seiten seiner Musik.

Würde all das nur in bloßem Abbrechen zu andern Ansätzen beruhen, so bliebe der Überblick noch verhältnismäßig einfach, aber das ist der geheimnisvoll durchseelte Weg, daß meist jenes rückschauernde Einfluten fast unsichtbar eindringt und die Entfaltungen gegen die visionär bereits erschauten Höhepunkte von neuem abbiegt, Rückflutungen ins Vorfluten mischt, die Brucknerschen Dunkelungen ins Aufleuchten, und dann dringt auch dieses wieder in kaum merkbaren Neuanfängen aus den Eindüsterungen auf. Wer diese Zwielichtwirkungen nicht beachtet, dem sind die größten Wunder der Brucknerschen Partituren verschlossen. Im weit entwickelten Formverlauf ganzer Sätze sind Erscheinungen solchen Widerspiels sogar bis zu ganzen Entwicklungsteilen gebreitet. Wie mitten aus dem Steigern erkennt man es auch am höchst eigentümlichen innern Umbrechen seiner stärkst überstrahlenden Gipfelungspunkte selbst: in ihnen dringen zuweilen gleich auch die stärksten Bangigkeiten auf, durchtrüben das Leuchten wieder aus dem Innern. Und noch mehr: in der Kraft seiner Ekstase übersteigert Bruckner auch die höchste Helle bis über Grenzen, wo sie wieder an Dunkelungen ausbricht. Jenes innere Zusammenbrechen im Ausbrechen aber ist der merkwürdige Charakter seines Jubels; erscheint dies vor allem an seinen Teilhöhepunkten, so ist dann der letzte befreiende

Ausbruch (oft erst das Ende eines Satzes) zwar von den Rückhemmungen frei, umschließt aber in seiner vollen Ausgießung selbst Bruckners umspannende Höhen- und Tiefenwelt, läßt in seinem erlösenden Ausstrahlen stets dunklere Innenschichten und dunkelsten Kern eigenartig deutlich wahrnehmen; bis in die Instrumentation hinein spiegelt sich da seine Psyche.

Darum erscheint Bruckner, versteht man diese Seelenmystik nicht, auch nie einfach oder geradlinig, und was seine bedeutungsvollste, vollendetste Einheit ausmacht, bleibt dann als zwiespältig, unklar oder gar unvollendet unbegriffen. Wenn aber damit schon zu musikalischen und sogar formtechnischen Erscheinungen vorgegriffen ist, so spiegelt sich in ihnen nur der Wogenschlag seines urreligiösen Empfindens, der auch in gleichen Innenflutungen Bruckners ganzes Lebensgefühl durchzieht. Alles Lächeln schlägt ihm in Tränen um, alles Entzücken in Verzückung. Das Grundempfinden katholischer Mystik liegt ebenso darin, wie ein Stück vom zartempfindlichen romantischen Charakter. Schlägt aus solchem Grundgefühl alle Lebenskraft gleich aus ihrer Auswirkung zu Gegenflutungen nach innen um, so ersteht dies Erleiden, das nicht Passivität, sondern Passion bedeutet. Auch führt dieser Hang nicht selbstabtötend zu dumpfer Rückkehr ans Nichts, sondern zur verklärt durchleuchteten Erlösung hinaus. Die Kunst aller Zeiten stellte die Verzückung als jenen ekstatischen Zustand dar, in dem Freudentaumel und Schmerz ineinandergehen. Mystik, Gotik und Romantik suchten jene letzte Auflösung in gleicher Inbrunst, in der sie vor allem auch die ganze Renaissancekunst hindurch hervorschimmert, ob im Antlitz von Kindes- oder Engelsdarstellungen oder bei betenden Hirten, Greisen, Frauen und büßenden Märtyrern; das Übermaß von brechender Freude und Schmerzseligkeit ist da in ein einziges Verklärungsleuchten zusammengeflossen. In dieser seltsamen sterbenstrunkenen Einheit liegt auch stets für die Kunst der stärkste Erlösungswille von allem Sinnlichen, mag sie sich dabei stärkster sinnlicher Farben bedienen, ja sie übersteigern. Diese Verzückung ist Bruckners Grundausdruck in seinen weiten singenden Melodien, seinen symphonischen Entwicklungen und dem innern Licht seiner Klänge, Grundausdruck seiner Religiosität und seines ekstatisch gehobenen Weltgefühls, den man so oft in seinem Gesicht wahrnahm[1]).

[1]) Ein Augenzeuge, der noch 1924 bei einer Öffnung des Sarkophages durch den Glasdeckel Bruckners einbalsamierten Leichnam sah, versichert



Dies Wechseln von Schauer und Ekstasen wie ihre Einheit in Bruckners religiösem Empfinden tritt naturgemäß auch in seinen geistlichen Werken recht deutlich zutage; hier kann man unendlich vielfältig beobachten, wie er bei Hinwendung des Textes an den Christusgedanken oder die Mariengestalt diese höchsten Lichtwunder seiner Gläubigkeit nicht etwa durch plötzliche Klangfülle oder blendende Wendungen heraushebt, sondern in einer inneren Durchstrahlung voll geheimnishaft rückflutender Scheu[1]). So mußte Bruckner denn auch zuletzt die höchste künstlerische Erfüllung des Christentums in jener Gestaltung des Charfreitagsgedankens erblicken, wie er sie bei Wagner im Werk der hohen Weihe fand, da dem Erlöser Parsifal zugleich Blühen und Tränen als die höchste Wundereinheit offenbart werden. Bruckner, stets solchen Erscheinungen des Übergangs und Zwielichts besonders zugänglich, bezeichnete schon längst immer die Gründonnerstagnacht mit dem Aufscheinen der Erlösung aus den Todesschauern als „eines der größten Mysterien"[2]), — zugleich ein Streiflicht, wie eng bei ihm

mir, daß über das kaum entstellte Gesicht immer noch jenes Verklärungsleuchten ausgegossen sei.

[1]) Wie merkwürdig: in dem endlich erschienenen ersten Band der Brucknerbiographie (S. 239) berichtet Göllerich, daß Bruckner von Gott „stets nur im Flüstertone sprach". — In Bruckners kirchlichen Werken sind mit auffälliger Regelmäßigkeit zwei typische technische Ausdrucksmittel zu beobachten, sooft sich die Vertonung dem Worte Christus oder nur dem Erlösergedanken zuwendet: entweder das Aufglühen plötzlicher Kreuztonartswendung (meist Fis- oder Cis-Dur) mit gleichzeitigem pp, oder majestätische Akzente von höchster Pracht und Klangfülle, aber mit Tonartseindüsterung (meist Ges- oder Des-Dur); gemeinsam ist also beiden das eigenartige Zusammenwirken harmonischer und äußerer Dynamik, oder genauer: der Widerspruch zwischen diesen als ein hochmystisches Element. Es versteht sich, daß dies nicht schematisch zu verstehen ist noch auch die Wirkung erschöpft, und daß noch eine unendliche Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten jedesmal ihre künstlerischen Besonderheiten hervorruft. Bach sieht im Christus-Erlebnis den Gekreuzigten, die Klageakzente wiegen vor, oder sind wenigstens der menschlich-leidensvolle Untergrund, aus dem alle übrigen Gedanken von Tod und Auferstehung hervorgehen; bei Bruckner fehlen zwar jene Klageakzente auch nicht, aber er sieht vor allem die Wandlung, den mystischen Untergrund noch unmittelbarer als Bach. Man hat oft den Eindruck, daß Bruckner den Christusgedanken kaum erträgt, so groß ist er ihm. Stets sieht man Bruckner im Kampfe um die Gnade. Auch seine herrlich reinen Marien-Anbetungen gipfeln stets in den tief mystischen Akzenten, die beim Gedanken an den göttlichen Sohn die Musik durchdringen.

[2]) Ebenda s. 275.

künstlerisches und religiöses Fühlen vereint waren. In Bruckners Religiosität, die gar nicht gesondert zu betrachten, weil sie sein gesamtes Wesen und Wirken durchdringt, stellt auch der Auferstehungsgedanke den Mittelpunkt der ganzen Weltanschauung dar, weitaus mächtiger als alle Todesgedanken in den Kirchenwerken hervorgekehrt; meist wird er ihm zu einem unermeßlichen Schwellen. Wenn Bruckner in seinen letzten Jahren zuweilen den Tod fürchtete, so war es, weil er mit zu geringer Rechtfertigung, unvollkommen erfüllter Lebensmission vor Gott zu treten bangte. Aus vielen Äußerungen, sogar aus belauschten Gebeten, geht hervor, wie sehr er um die Vollendung der Neunten rang, ehe er sich mit dem Tode vertraut machen konnte, der ihm in dieser körperlichen Leidenszeit schon als doppelter Freund vor Augen hätte stehen müssen.

Das gleiche Erschrecken vor den höchsten Lichtwundern durchdrang Bruckners Naturfühlen, es bedingt überhaupt jene Einheit von Natur und religiöser Mystik, erdkräftiger Daseinsbetonung und Abkehr, die ihn von früher Jugend auf nicht als Zwiespalt sondern als urgegebene Einheit erfüllte. Breitet er die Arme gegen Sonne, Natur und Herrlichkeit, so durchdringt ihn das Erlebnis von Weltsünde und Leidensopferung, und das Leuchten seines Auges bricht sich im Welterlebnis der überall durchdringenden Urgeheimnisse. Der Passionsgedanke war sein tägliches, stündliches Erlebnis. Überall erscheint ihm der Gekreuzigte aus Natur, Seele, Welterscheinungen und Weltwillen. Dies mochte es sein, was in krankhaften Perioden den Anschein von Wahnvorstellungen hervorrief, vielleicht auch — wer möchte das bei einer Mystikernatur von der Hand weisen — sich bis zu Visionen steigerte.

Sein ganzer Charakter sammelt sich in jener Seelenerscheinung vom Ineinanderfluten dunkler und hellstrahlender Regionen; von hier aus erscheinen auch manche andere, schon berührte Züge in anderem Lichte. So wenn man auf die innere Durchwogtheit seiner Lebensbewegungen einen Blick zurückwirft; es erklärt allein schon den größten scheinbaren Grundzwiespalt seines Werdens: wie sich vom Niederstieg nach Wien an mit dem Erlebnis des tiefsten Weltelends der Aufstieg zur leuchtendsten Schaffensperiode tief von innen heraus einen konnte. Es würde ferner schon erklären, daß Bruckner vor dem Ausbruch an Romantik und Außenwelt, damals in der Linzer Zeit, in tiefstes seelisches Dunkel zurückgeworfen wurde. Als der Schauer im Glanz wird auch noch manches von der

Ehrfurcht vor weltlicher Würde und ihren Trägern klar. Mag sein, daß jene seelischen Grundbewegungen selbst bei der Sucht, sich prüfen zu lassen, mitspielten; sie war keine Erfolgstreberei, sondern das Gegenteil davon, Angst als ein Stück seines Lebensgefühls in jedem Stadium des beglückenden, neuen Lichtschein erweckenden Weiterkommens. Auch was ihn immer wieder ans Neulernen zurücktrieb, mag, so viel anderes noch mitspielte, mit in einem gewissen Bangigkeitsgefühl beruht haben, das sich lediglich schon unter dem Eindruck der immer beglückenderen künstlerischen oder selbst nur technischen Freiheit einstellte, und Bruckner deutete diese verborgene Angst als Gefühl eigener Geringwertigkeit. Überhaupt war es jene zurückschlagende Scheu, die als ein ungeheures Schuldgefühl ins gesamte Lebensbewußtsein schon aus dem Segen und der Übermacht seiner ganzen Natur zurückwirken mußte. Und die gleiche Grunderscheinung wird noch in merkwürdigen Schwankungen erkennbar werden, die schon im allgemeinsten Grund- und Stimmungscharakter Bruckners ungeheurer Steigerungsweg über die neun Symphonien aufweist, ganz zu schweigen von den vielen schon vorhin angedeuteten Wandlungen innerhalb jeder einzelnen.

Diese ganze seelische Erscheinung weist ferner darauf, daß auch Bruckners Freudengefühl keineswegs in einem crescendo vorwärts konnte. Von derlei konnte ohnedies keine Rede sein, soweit er mit seinem Lebensgefühl in der Außenwelt ruhte. Karl Grunsky[1]) wirft in seiner großen Liebe um den Meister die Frage auf, ob er glücklich gewesen wäre, und schreibt darüber die schönen Sätze: „Ein wehleidiges Mitgefühl hätte sich Meister Bruckner nicht erbeten. Er trug einen beglückenden Himmel von Tönen in sich. Wenn wir seinem Lebenswege folgen, so begleitet uns immer die freudige Vermutung, daß es im Innern dieser glücklich gestimmten Seele anders und viel herrlicher und sonniger ausgesehen haben muß als bei gewöhnlichen Menschenkindern, wenn sie sich noch so breit und herausfordernd hinstellen.“ Freudlose Charaktere sind in der Tat niemals zu echter Kunst befähigt. Doch kommt bei Bruckner noch etwas anderes dazu; schon sein Schaffen selbst ward, kaum daß es in unbeirrter Sicherheit seinem glückhaften Schöpfertum entflossen, hinterher wieder viel von Skrupeln zerrissen. Das Glücksgefühl

[1]) „Anton Bruckner“, 1922, (Engelhorn, Stuttgart).

übermannte ihn nicht leicht und ohne weiteres etwa mit dem großen Gedanken; denn war er von diesem erfüllt, so konnte ihm selbst vor dieser innern Erleuchtung bange werden, und da mochte es geschehen, daß er dies Empfinden falsch deutend zu Zweifeln von außen zurückwarf. Aber auch das sind noch Erscheinungen, die aus seinem innersten, verschlossenen Eigenbereich herausragen. Denkt und fühlt man sich jedoch in dieses selbst, in sein ganzes schöpferisches und schauendes Lebensempfinden hinein, so konnte auch hier Bruckners Glücksgefühl, so tief es gewesen sein muß, keines sein, dem er sich frei zu öffnen vermochte. Und da ist denn jener Grundzug bangen Zurückflutens vor allem erlösenden Licht eine ganz andere Scheu als die, welche aus der Berührung mit der umgebenden Welt in sein Inneres zurückschlug. Was er dort empfand, war Häßlichkeit, hier aber war es aus höchster schöpferischer Seligkeit selbst zurückgeworfene Seelenfurcht. Überwältigte ihn einmal Freude, so war es im ersten Auffluten stets ein Überschwang, der zugleich alle Angst vor dem Glück in sich schloß. Er versperrte sich selbst dagegen. Bruckners Glücksgefühl konnte sich immer nur aus schwersten Trübungen durchringen, ward ihm zu einem durch und durch mystischen Erlösungszustand und war an lange, tiefe Einsamkeiten gebunden.

Diesen entrückt, wurde er vor freudvollen Ereignissen, sah er die kommen, schwer bedrückt und gar innerhalb von ihnen selbst. Sie durchmischten sich mit den Düsternissen, die wir nur aus seinem Kunstwerk in ihrer vollen Schwere zu begreifen vermögen. Menschen dieser Art wirft es stets an eine Melancholie zurück, wenn sie irgendwo das Leben in seinen Vergnügungen sehen; dabei liebte Bruckner die naturhaften, wie namentlich den Tanz und gesunde Volksbelustigungen, aber aus aller Heiterkeit stieg ihm das Weltelend von Menschen auf, die selbst in keinem Augenblick ihres fröhlichen Daseins nur einen Anflug jenes Leidens empfinden, mit dem der Große sie bedauert[1]). Er erlebte ein Mitleiden, das zu bestehen es wieder aller seiner Religiosität bedurfte. — Etwas merkwürdiges enthüllt ein Brief, den Bruckner nach den Orgelkonzerten in Nancy und Paris schrieb (an Schiedermayr, vom 20. V. 1869): „Solcher Erfolg für mich überraschend, hat leider auf meine Gesundheit stark gewirkt, doch hoffe ich, durch Gottes Gnade bald wieder ganz gesund

[1]) Diese Züge sind bis in seine Scherzo-Musik hinein zu verspüren.

zu sein[1]).“ Erfolge pflegen andern Künstlern das Lebensgefühl zu heben, haben Kranke schon zur Genesung gebracht; hier aber scheint aus Bruckners Worten auch ganz jenes Zurückschlagen aus allen lichtvollen Glücksbegebenheiten in ein Seelendunkel offenbar zu werden, ebenso wie die Wiedererlösung aus diesem in religiöser Läuterung. Und daß dies auch in seinen körperlichen Zustand hinüberspielte, ist bei ihm weder etwas Einmaliges noch auch bei seiner Urverbundenheit mit jenen Erlebnissen etwas Verwunderliches.

Da Bruckner Mystiker war, so mußte er es in der brennenden Innentiefe menschlichen Lebensgefühls am gewaltigsten sein. Er blieb einsam ohne Weib, weil ihn auch vor dem stärksten aller Lebensereignisse jene Schauer durchdrangen, am allerfurchtbarsten durchdringen mußten. Man glaube nur nicht, er habe asketisch oder überhaupt mit Willen aus irgendeinem religiösen Bedenken die Liebe in sich ertötet. In ihm, dem schon höchste Sinnlichkeit bei jedem Ton entquellen konnte, den er zum Leben erweckt, gärte auch das Leben überschäumend kraftvoll; aber ohne je an ein Gelübde gebunden zu sein, wandte er alles ins Metaphysische, und eine Religiosität des Charakters selbst ergriff und leitete da den ganzen Menschen, wo irgendwelche bewußt gewordene Bedenken den Weg nicht gehemmt hätten. So tief wie nur je ein Künstler hat Bruckner die Weiblichkeit in Allnatur und Menschen erlebt. Aus seiner Musik leuchtet Frauentum in unendlichen Reizen; alles lebt in ihm, dem Mystiker, was in der Welt lebt. Blühende Weiblichkeit schlummert, schwelgt und träumt in Bruckners Tönen, sein Rhythmus kennt den lachenden Gang schöner Frauen, den schreitenden der stolzen, wie den tändelnden der schmeichlerischen; seine Klänge sind voll von ihrem Locken, und er kennt ihren schälkischen Trug wie ihren Urmüttterernst, kennt ihre traute und wilde Dämonie. Wenn es ihn selbst aber voller Sehnen all diesem Leuchten entgegentrieb, da schlug es auch hier in dunklen Erlebniswellen zurück, die ihn durchbangten, aus dem höchsten Lebensgeheimnis auch in schwersten Bebungen durchschütterten. Schreckhaft trieb es seine Lebensfülle zurück. So verbarg, dämpfte und verwandelte sich ihm das höchste Naturempfinden.

---

[1]) Das Gleiche enthüllt auch folgende Stelle aus einem Briefe an Weinwurm (1858), die auf einen begeisterten Aufsatz Speidels über Bruckners Orgelimprovisation Bezug nimmt: „Der Aufsatz aber brachte mich zum Weinen; ich mußte augenblicklich nach Hause gehen.“

Flüchtige Erweckungen von außen, ein einziges Augenpaar, das ihn traf, konnten genügen, um zuweilen heiß und plötzlich ein Entzücken in ihm aufzuzünden, und genügten auch, um sich in ungeheuerster Gewalt zu einem metaphysischen Erleben auszuweiten. Und da blieben es nicht die Dunkelungen allein, die ihm allsogleich die Weltbindung tilgten, auch das Lächeln der Frauen strahlte ihm gleich in beseeligtes Naturleuchten hinaus, wie alles, was er glückhaft empfand, und so löste es ihn von der einzelnen Blüte, die ihn zum Erglühen brachte. Wie seine priesterliche Liebe goß er auch die sehnend brennende menschliche gleich in Allumfassung eines weltdurchbreitenden Feuers aus. Nicht also, daß er unstet vielerlei suchte, sondern einzelnes ward ihm zu allem, bald zu wildglühender Allnatur, bald aber, in religiösen Läuterungen gewandelt, zu madonnenhafter Verklärung.

So konnte auch das Frauentum in der Welt Bruckner beseeligend durchstrahlen, schmerzlich aber sah er das Schicksal zerrissen, das ihm auch hierin jede äußere Lebensberührung brachte. Von mancher ward Bruckner abgewiesen. Er freite mehr als man weiß; bis in sein Alter suchte er das Weib stetsfort, denn es lebte in ihm. Er erfuhr demütigende Absagen, umso mehr als ihm auch hier meist der Spott entgegenschlug und in ihm die Erkenntnis des Lächerlichen weiterzehrte, des furchtbarsten Fluchs, der den großen verfolgt, so oft er die tragische Schuld auf sich geladen, als Mensch unter die Menschen hinabzusteigen. Bruckners Leben ward da voll böser Erlebnisse; in jüngeren Jahren versuchte er es mit mancher bürgerlichen Schönen, da kam zu allem Gram noch gar die Entrüstung ihrer Kreise über den ärmlichen Musiker. Da hielt er sich für hochfahrend und stieg zu einfachstem Volk hinab[1]); da wie dort

[1]) Die Sehnsucht um eine Gefährtin verdichtet sich um Bruckners 42. Jahr, also um das Ende seiner großen Krise, — er äußert besorgt, es sei „höchste Zeit" und fürchtet, seine Jahre müßten schon abschrecken — dann aber seltsamerweise unter reger Aufbietung vertraulicher Freundeshilfe noch in seinem letzten Lebensjahrzehnt, während er um sein 50. Jahr äußert, er „habe keine Zeit zum Heiraten", er müsse seine Vierte schreiben. Es scheint somit, daß gerade in Zeiten des großen psychischen Übergangs, der Hinwendung zur Romantik und dann der Rückwendung zur inneren Urmystik, Bruckners erotisches Sehnen am lebhaftesten ausflackerte. In den besten Jahren zeigt er sich überängstlich wie ein Greis, bis in die Versorgungsfragen bei seinem etwaigen frühen Tode, im Alter bei Werbungen verschüchtert wie erwachende Jugend. Mehr als 60jährig schwärmt er in

stieß er auf keine, die groß genug war, um die Spreizungen seines Wesens gegen die Weise der Durchschnittsmenschen zu überwinden und mit frauenhafter Liebe zu durchblicken. So ward in diesem weltgequälten Gemüte selbst die Sehnsucht scheu und Bruckner hat, obgleich gar leicht entzückt, in die Liebe nur wie in ein großes Wunder geschaut.

Bedeutete hier die Verklärung bei Bruckner eine solche Steigerung, daß daneben bald der Erweckungsanlaß überlichtet ward, so ist auch das nur ein Zug aus seinen gesamten psychischen und künstlerischen Grundbewegungen. Mystikermerkmal ist auch stets, über alles Vor- und Rückfluten hinweg, dies Crescendo, die Inbrunst, die mit der Verbreiterung des Uranlasses ins Unendliche wächst. Bildlich gesprochen: die Form, in der sich jede Erleuchtung fortpflanzt, ist nicht die des Lichtstrahles sondern des Lichtkegels. Auch dies spielt bei Bruckner wie in die Kunstformen in alle Empfindungen des Lebens wie des Todes hinein. Indem sich seine Psyche nicht in wortsymbolischen Weltanschauungen wie bei einem Musikdramatiker kundgibt, ist sie nur aus den reinen Grundbewegungen zu enträtseln. Weitere und die meisten davon werden erst mit den Ton- und Formbewegungen hervortreten.

### *Bruckner und die Gegengeister*

Naturen, deren Weltabwendung aus solch innerer Scheu hervorgeht, empfinden gegenüber den Durchschnittsmenschen eine von gewöhnlicher Ängstlichkeit oder gar Lebensfeigheit wohl zu unterscheidende Furcht, die bald mehr in Ehrfurcht bald mehr in Leidensfurcht zum Ausdruck kommt. Ein empfindlicher, sonst besonders dem Kinde eigentümlicher Instinkt läßt sie indessen scharf herausfühlen, wo sich gütige Art und gewisse Größe von der stets lauernden Angriffsbereitschaft des Minderwertigen sondert. Gar den ausgesprochenen Feinden gegenüber nimmt das nun be-

Briefen von „treuherzigen, schönen Augen“ und küßt „gütige, schöne Hände“, seufzt nach einer „recht passenden lieben Flamme“. Sein Leben hindurch sind die Werbungen ungeschickt, die persönlichen vor lauter Scheu absonderlich, in den brieflichen versteckt sich heißes Bangen hinter trockenen Bitten um Entscheidung, die kein Frauenherz zur Bejahung locken. Welcher Gedanke auch: Bruckner im Kreise eigener Kinder, und welcher Gedanke faßt die Güte, die da aus lachend hingebungsvollem Herzen Sonne verbreitet hätte!



sondere Formen an. Sie verkörperten sich für Bruckner alle hauptsächlich in dem einen Hanslick, worin übrigens auch einmal ein Stück Weltklugheit lag, zumindest traf es den Kern der Wiener Feindseligkeiten. Als das weitaus Wesentlichere kommt hier die psychische Einstellung Bruckners in Betracht. Der Geniale, mit seiner Erlebnisart im Weltelend haftend, nimmt, wie alle Eindrücke, auch die Feindseligkeiten anders auf als der Durchschnittsmensch und empfindet aus ihnen andere Dinge als die Schädigungen und Treibereien der Widersacher. Der die Dämonen der Welt aus den Blicken ihrer Kreaturen erspürte, der fürchtete auch nicht, wie er selbst oft glauben mochte, einen Hanslick oder noch unfähigere von der Geistesart, sondern es war ein Stück Naturgrausamkeit, die ihm aus solchen Zerstöreraugen entgegenschoß, in ihn ganz tief eindrang, ihn mehr peinigte, als diese Menschen ihm in Wirklichkeit schaden konnten. Er hatte in Hanslick nicht seinen Feind, sondern den Erzfeind, Gegengeist des Schöpfertums. Schädigten ihn die Machenschaften oder merkte er die Irrwege ihrer Selbsteinengung, so waren das Erscheinungen im Lebenskampfe, die er mit mancher Kränkung über den Schaden in kampfloser Weltüberlegenheit verwunden und verziehen hätte; spürte er aber das Satanische in ihnen, dann gehörte er nicht zu den Naturen, die imstande gewesen wären, es von sich absprühen zu lassen, und wenn er es noch so mißachtend abwies. Das löste ihn von diesem Gefühlsdruck nicht, da er auch hier im Feindseligen nicht die Dinge selbst, sondern das Metaphysische hinter ihnen empfand. Da konnte es an seinem Mark bis in die tiefsten Träume hinein nagen. Lebensgefühle sind nicht, wie es graubärtige Moral zu allen Zeiten gerne wollte, ethisch allein sondern psychologisch bedingt.

Das Gemeine hat Bruckner zwar abgestoßen, aber es hielt ihn in Furcht gebannt. Er konnte insbesondere vor frechen Naturen nicht bestehen. Wie ob einer Kirchenschändung scheuchte es ihn von allem Unsaubern in Gesinnung oder Handlungsweise zurück. Das ist jener Teil des Weltelends, den er nicht ertrug, für den sein Gemüt, sonst von robuster Lebenskraft, zu zart war. Feindseligkeit begriff er als Kraft, aber nicht mehr als Lüge. Schlug man so gegen ihn, dann schlug es tief in ihn hinein, ohne daß er frei nach außen zurückwirken konnte. Ein gemeinsames Stück mit Mozarts einstigem Wiener Martyrium lag bei ihm in der Unfähigkeit, sich aus eigener Reinheit ins Wesen der übrigen Menschen zu versetzen, wo es unlauter

war; vollends in eine ganze Ordnung, wo dies Wesen im eigenen Schutze den Richter spielte; diesen Trug verstand er nicht. Unbegriffen blieb ihm wie im Leben so auch in Kunstfragen jenes Herrentum, das sich vor jeder Schandtat den Schein schafft, und dem die zivilisierte Korrektheit sichersten Selbstschutz im Angriff bietet; jene geistige Überlegenheit, die alles was sie abwarf, erst doppelt zur Schau trug; waffenlos war er, wenn sie sich statt mit Prunk mit ihrer eigenen Bescheidenheit aufprotzte. Der Naturmensch kennt die Lüge, dunkles Kraft- und Widerstandszeichen wie beim Kinde, der Kulturmensch Verlogenheit, vollste Schwächeverstrickung; an der Wirklichkeitshelle brach sich Bruckners Blick. Härte, Zurücksetzung oder all die Schädigungen selbst trug Bruckner heroisch, da aber konnte er wie ein Kind zusammenbrechen. Er kennt eben keinen Zorn, sondern nur Gequältheit und sein Zustand dem Gemeinen gegenüber war nicht Furcht, sondern psychische Schmerzempfindlichkeit. In einem Brief Bruckners[1]) an seinen Freund Waldeck (vom Jahre 1871) blitzt ein Streiflicht auf, wie er äußere Befeindungen — er spielte damals auf eine Intrigue in der Lehrtätigkeit an — als etwas innerlich nagendes empfindet; gar nicht so „beschränkt" wieder im Ausdruck, wie es ihm die Legende andichtet, nennt er die „geheimen Feinde ... ein langsames, aber desto sichereres Krebsleiden im Leben". Vor irgendwelcher persönlicher Berührung mit solchen Gegnern, denen er in seiner großen Reinheit nicht gewachsen war, beherrschte ihn eine quälerische Angst, wobei er nun die gefürchtete Feindseligkeit durch seinen offenen suchenden Blick und ein höfliches Wesen zu beschwören suchte, als wollte er immer beteuern, daß er nichts Arges im Sinne habe. Schon das war weltunkundig und konnte ungeschickt zuweilen als zu demütig herauskommen, obwohl es gar nicht so gedacht oder empfunden war. Auch geschah es keineswegs in irgendeiner berechneten Abwehr sondern ganz aus dem instinktiven Widerspiel seines Charakters.

Es erhebt sich die Frage, wie weit all die äußeren Bekämpfungen noch Bruckner im Schaffen selbst berührt haben. Das Tagesgezeter über seine Musik hat ihn da beunruhigt, freilich nur die äußeren Bezirke seiner Überlegungen; an der inneren naturgewaltigen Strom-

[1]) Mitgeteilt bei Franz Gräflinger, „Anton Bruckner, Bausteine zu seiner Lebensgeschichte," (München 1911) S. 110.



kraft brach sich alles und splitterte zu überwundenen Bedenken ab; wirkliche Beirrungen Bruckners konnte es gar nicht geben. Den besten Beweis bringen seine Formen; da ward ihm das meiste am Zeug geflickt, auch von Wohlgesinnten, und Bruckner bedachte es hundertfach, es wäre ihm technisch ganz leicht gewesen, Überkommenes einfach nachzuahmen: mit nachtwandlerischer Sicherheit ging er daran, den eigenen Weg von einem Werk zum andern auszubauen. Nach übereinstimmenden, auch von Gegnern bewundernd zugestandenen Berichten floß ihm die Erfindung in leichtester überquellender Fülle, auch stets gleich in der ganzen unbegreiflichen Dichte der zusammengefügten Gedanken, und auch eine ans Wunderbare grenzende Unmittelbarkeit in der Umsetzung der Klangvorstellungen zum genauen, greifbaren Tonbild war ihm aus ungewöhnlicher und dann durch stärkste Schulung gesteigerter Naturbegabung eigen; sie hätte ihn von vornherein der Schwierigkeiten enthoben, um die andere lebenslang kämpfen; er hätte mühelos schaffen und leicht in die Reihe der an Werkzahl fruchtbarsten Komponisten treten können. Statt dessen legte der überreich Begnadete das Schwergewicht in die Verarbeitung und steigerte das ihn von Grund auf bindende Gebot der stärksten Meisterung bis zur Selbstqual. Jahre verwendet er darauf, seine Werke in die Geschlossenheit hineinzuschmieden, und wie er sie fast alle wieder überarbeitet, ist schon erzählt. Hiervon schweigt die Parole betreffs seiner „vom Zufall der täglichen Arbeitslaune bestimmten“ Entwürfe (Kretzschmar) oder sie legt auch, je nachdem, all die überehrliche Arbeit als bäurische Schwerfälligkeit aus[1]).

Bruckner schuf aus Zwang und Not, während ringsum die meisten schon aus Selbstbetonung komponierten. Bruckners Genie war wie seine Frömmigkeit: es erweckte sich seine Beunruhiger und Versucher selbst und stets von neuem. Äußere Hemmungen und Feindseligkeiten sind wieder nur der Halt, an den sich diese inneren Dämonen klammern, wenn sie ans Licht kommen; sie sind ganz aus seiner Persönlichkeit gegeben. Jede wirkliche Schöpfer-

---

[1]) Vgl. hierzu auch Aug. Göllerich, „Anton Bruckner“, Bd. I S. 39, „Eine Herausgabe seiner unreifen Kompositionen als eigene Verlagsartikel wollte nämlich Bruckner absolut nicht zulassen und solches Ansinnen hat er stets mit höchster Entrüstung zurückgewiesen, denn nur Vollkommenes, das seiner peinlich strengen Selbstkritik standgehalten, wollte er der Welt übermitteln.“

kraft schafft sich selbst ihre Widerstände, um sich zu erhalten und zu steigern; genau so wie sich der geniale Charakter seine Abgründe selbst aufreißt, von denen er stets bedroht ist; er erscheint daher oft voller Schwächen, während dahinter ungewöhnliche Krafterregung und übermäßige Bezwingung steckt. Genie ist nicht Krankheit, eher schon Niederhalten der Krankheit.

Schon von eigener Veranlagung aus hätte Bruckner nur sehr langsam die Einfallsfülle bis zu solcher Formorganik gestaltet, die er als Triumph über tausend selbstgeschaffene Skrupel sich als Werk zu bezeichnen wagte. Es ist daher Täuschung, wenn man meint, in seinen Werken Spuren müder Stunden zu finden: gewiß kannte er die auch, aber seine Arbeit blieb nie das Ergebnis von Stunden, so wenig wie seine ganze Kunstauffassung das Subjektive überhaupt in den Vordergrund rückt. Alle Einfälle sichtete und rang er durch, bis ihn das Gefühl der vollendeten innern Notwendigkeit davon entließ. Gerade in dem, was fremder, zu enger oder etwa selbst ermatteter Blick für müde oder unerfüllt hielt, liegt — wie sich in zahllosen Erscheinungen zeigen wird — unendlich kraftvoller Blick für die Formweiten, der aus Werden und Vollenden, Drang und Auslösung gestaltet, Unerfülltes zielsicher in den Dienst der Erfüllung stellt. In den Stunden aber, da dieser Geist überhaupt in Müdigkeiten sank, lockerten sich ihm nur andere verschwimmende Weiten auf und ihnen enttauchten Elemente, die er wie dunkle Gesichte ins Schaffen heller Kraftstunden hineinwob[1]).

Schwirrten ihm nun die ewigen Ausstellungen von Feindschaft und Unverstand um den Kopf, und war er ihnen, vom Schaffen erwacht, wieder zugänglich, so machte sich auch wieder die Eigenart großer Naturen geltend, alle andern Menschen viel zu groß und gewichtig zu nehmen. Es ist manchmal gut, sich an Selbstverständlichkeiten der Menschenkenntnis zu erinnern: mittelmäßige Geister

---

[1]) Es unterliegt keinem Zweifel, daß Bruckner viele seiner Eingebungen im Schlafe empfing; er erhob sich sehr oft mitten in der Nacht, um Gedanken zu notieren oder auch gleich auszuarbeiten. Vom 1. Thema der Siebenten äußerte er zu Hans Richter, ein Bratscher habe es ihm im Traume vorgespielt. Von einem andern Thema erzählte er, Spohr habe es ihm im Traume vorgesungen. Mit Humor und tieferer Bedeutung pflegte er dann hinzuzusetzen: „Ist nun das Thema von mir oder von Spohr?“ Auch der neckische Tageszufall konnte in ihm erwecken, was schlummernd bereit lag: das Trompetenthema im VII. Scherzo habe ihm, so erzählte er unter köstlich einkleidenden Anekdoten, ein Hahn vorgekräht.

zerstören alles, was über sie hinauswächst, nur die Schöpferischen sind befähigt, auch ans Schöpferische in andern zu glauben. Darum beurteilte Bruckner auch seine Feinde aus sich selbst. Es ist ein Teil vom Martyrium der Echtbegabten, daß sie die äußeren Zweifler noch vervielfacht in sich weiterwirken lassen.

An dieser innern Zerstörung gehen Unzählige im Stillen zugrunde. Die Entmündigung der Schaffenden durch die Kritik ist im wesentlichen kein kunstsozialer sondern ein kunstpsychologischer Vorgang. Bei einem Genie von Bruckners Kraft konnte sie nicht bis ins Schöpferische eindringen, er ward auch über diese innere Lähmung aus stets umso stärker entfachten Gegenkräften Herr. Sein eigenes, unstörbares, innerstes Schaffen freilich ist auch aus eigenen Kräften und Gegenkräften, wie sein Lernen, unabhängig von alledem ein stetes Überwinden. Der oberflächlich Begabte schafft mühelos, er entwirft eigentlich fast immer; die Überwundenheit aber, die aus Bruckners Musik aufsteigt, ist stete Festigung. Vor allem löste hier die Selbstsicherheit des Naiven von sich aus wieder all das selbstgeschaffene Mißtrauen, und er muß allem zum Trotz doch ein wunderbares Gleichgewicht auch seines Arbeitens selbst gefunden haben, daß so gar nichts von Zwingen und Zwängen in seinen Werken übrig geblieben ist, nachdem er sie bis über alle Zweifel hindurchgerungen und freigeläutert. Hierbei schuf er gleichwohl noch, selbst wenn man die früheren Werke außeracht läßt, vom 40. Lebensjahr an ein riesiges Lebenswerk, und wenn auch die Gesamtzahl der Werke von manchen andern der Großen übertroffen ist, so stellt doch die teilweise in Geschichtsbüchern und Kompendien ausgestreute Bemerkung, die Zahl seine Werke sei nur klein geblieben, auch ein Stück versteckter Herabsetzung dar, die überdies dabei vor den überragenden Ausmaßen die Augen verschließt, wie vor der dauernden zeitraubenden Berufsarbeit[1]), zu der Bruckner genötigt war.

Je größer ein Mensch ist, desto mehr wird an ihm gelogen, je reiner, desto leidenschaftlicher an ihm gesündigt. Daß sich in den Verkennungen ein altes Lied an Bruckner wiederholt, auch dies stärker als je, macht nicht das Bild von dem Untergrunde aus, von dem sich seine Gestalt abhebt und der seine heilige Welt selbst zu ernüchtern droht. Der grausigen Komik solcher Lebensumrahmung

[1]) Vgl. S. 128.

entsteigt die Vorstellung, wie allen den krausen Blicken durchs Gewühle das Bild des Knechtes und Erlösers, Apostels, Kindes, Pilgers, Meisters und Bauern vorüberzog, dem Welteinblick derer, die an seiner Kleidung zu spötteln begannen und an seinem Geist mit Schmähen anlangten, jene als zu weit belächelten und diesen als zu eng, sich selbst aber stets gemäß blieben. Auch geschichtliche Mißverständnisse, von denen schon die Rede war, spiegeln nur zum kleinen und gar nicht so wesentlichen Teile den allgemeinen Wirrwarr der Meinungen, Feindschaften, Verlegenheiten, Ratlosigkeiten und Verzerrungen, den Einschlag solcher Machtauswirkung in der Umwelt. Hätte sie zunächst ein gewisses Gefühl der Gepreßtheit ausgelöst, es wäre nicht weiter verwunderlich, sie rief aber Geister wach, die allein schon auf die Macht eines Seelentums weisen, das nicht als Zeichen der Zeit sondern als ihr grauenvoll großes Gegenzeichen aufloderte.

Keine Kulturgeschichte ist hier aufzuzeichnen, aber der Widerschein gehört zum Bilde Bruckners. Wie herrlich gewaltig war manches Chaos der Geschichte; hier enthebt sich der seelenlosesten, selbst im Untergange jeglicher Größe entbehrenden, der geengtesten aller Geistigkeiten die stärkste Seele, die ein ganzes Zeitalter zu läutern vermöchte und den Sinn der Dinge aus der Umwelt erweist, in die sie gerufen war. Ein Menschenschlag der wertvollsten Anlagen zerrieb sich in der Sturzmühle, aber Bruckner war gegen das Elend zehnfach empfindlich, fühlte seine Niederbruchskraft reißend, im Übermaß leidend voraus, und er selbst ward als der stille Punkt wohl herausgefühlt, an ihm rüttelte alles im Taumel. Die ganze Tragik des ins Großstadtgetriebe ausmündenden Kulturweges erscheint in der einen Schicksalsgestalt verdichtet, die ihre Bestimmung aus fernem Naturerwachen einst in diese Stadt der toten Wirklichkeiten leitete. Was ihn unmittelbar dem Lachen preisgab, mochten Schrullen und Sonderlichkeiten sein, bei denen der vorbeihastende Lebenszug nie nach Sinn und Untergrund zu fragen gewohnt ist, tiefer rief die Lächerlichkeit schon der Gegensatz wach, daß Bruckner selbst nicht verlachen konnte. Und einer, der seine Art nach innen trug und, was er selbst war, verbarg, mußte sich auch einer Umwelt gänzlich verlieren, deren Selbstberauschung im Niedergang an sich selbst die Grenzen zwischen Ernst und Satire offen hielt. Das Repräsentative trügt den einzelnen an sich selbst, auch der im Grunde seines Wissens Ehrliche verliert sich daran. Verfallszeiten wie

städtische Verfallsmittelpunkte sind stets solcher Naturen voll, die ihre Art immer hinaussteigern. Der Schauspieler im Menschen, der war zur Zeit, da Nietzsche sein Emporkommen bemerkte, in Wirklichkeit bereits zum Spielleiter vorgerückt; inmitten einer Gesamtheit, die wieder ihre Regisseure nicht mehr von ihren Organisatoren unterschied. Der Bildungshunger vollends von Menschen, deren ganze Wirkung für den Augenblick der ersten Begegnung aufgestapelt liegt, sucht da Inhalt und Anregung nur mehr vom Persönlichen im persönlichen Kontakt; welches Versagen eines Scheuen wie Bruckner in solchem Geistesumkreise! Von den vielen Herden müder Stadtgeistigkeit ausgehend, verbreiternd und ansteckend wie nur ein Seelenübel, durchwucherte das Spielen mit Selbstdarstellung — eine romantische Entartung — die gesamte Kultur, die nur deshalb die Grenzüberschreitung des Grotesken nicht mehr wahrnahm, weil sie selbst allmählich ihr eigenes Publikum geworden war.

Darin stand Bruckner. Die Zeit folgte einem Naturgesetz, als sie ihn in Spott zog; aber sie besorgte es auf ihre Weise. Nicht bösartiger vielleicht als andere, aber verfressener; nicht kleineren Hasses, aber kleinlicher mit Größengebärde. Die Maske, welche diese Menschen vor dem Gesichte tragen, steht auch vor ihrem Kunstgefühl. Wie die große Geschichtsschreibung Bruckner verschob und verhüllte, so die noch viel gefährlichere des Alltags: die Anekdotenbildung. Der Wiener liebt es, die Ferne durch Witz zu erklären; was ihm entschwindet, festigt er sich sodann durch ein Schlagwort und wähnt sich damit gar bald über den Witz hinaus. In Künstlerkreisen zudem, vorwiegend des Musikertums, ist überall der Anekdotenwitz längst Sondertugend geworden. Das wirkliche Bild ist verwirkt; kleine, äußerlich sinnfällige Züge bleiben übrig, verschrumpfte und zerknitterte Hüllen einer verlorengegangenen Seele, ähnlich wie etliche verirrte Regeln aus einer Kunst. Doch Anekdoten arten zuzeiten aus dem ewigen Scherzbedürfnis bis zu milderer, aber wildwuchernder Verleumdungsform aus. Im Falle Bruckners wurden sie nebst Zeugnissen einer viel zu schwächlichen Liebe größernteils eines der vergiftetsten Kampfmittel. Schnurren und Geschichtchen, mehr „kurios" als „interessant", zum Teil frei erfunden, zum andern erheblich entstellt, werden von Mund zu Mund fliegende Karikaturen. Über wenig Künstler und Menschen überhaupt sind so viele Anekdoten im Umlauf wie über Bruckner. Noch nach seinem Tode mußte

der arme für seine Wiener Unsterblichkeit immer neue Stückchen begehen; fast, ja wahrscheinlich überhaupt alle sind verfälscht. Teils sind sie frei erdichtet, teils bleibt zu bedenken, wie nur ein Wörtchen genügen kann, die Spitze einer Begebenheit oder eines Ausspruchs abzubiegen, ihren ganzen Sinn abzudrehen. Für den Wert dieser Anekdoten genügt der Hinweis, daß für ein und dieselbe Gelegenheit ihrer gänzlich verschiedene umgehen[1]). Man beachte nun, daß fast alle darauf hinauslaufen, Bruckner als einen Dummkopf darzustellen; Arme im Geiste, denen sich weltfremdes Ungeschick nicht mehr anders darstellen konnte, haben Bruckner solange in ihre behaglicheren Sphären hinabgewitzelt, bis sie es nicht mehr gewahr wurden, wenn sich der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen einmal umkehrte. Man sieht, ob mit Wohlgefallen, Liebe oder Spott einen schnurrigen Absonderlichen, der dabei ganz genial ist, und kann sich nicht dazu aufraffen, lieber von der ganzen Genialität auszugehen und dann zu schauen, ob sich jene „Schnurrigkeit" nicht auch ganz anders ausnimmt.

Man rührte an seinem Geiste. Es ist ganz klar, daß Bruckners Fremdartigkeit zu seiner Zeit und Umwelt hier in einem Brennpunkt aufscheinen mußte. Es lag gar nicht am wirklichen geistigen Gehalt, weder an Übermaß noch Mindermaß, sondern die Formen von Bruckners Geistigkeit konnte man nicht verstehen. Und das gab neben der scherzhaften Andichtung des Torenhaften auch aller ernsthaften Bekämpfung Bruckners die Hauptwaffe; ja dies nahm so tolle Formen an, daß man sichs für alle Probleme seiner Musik ganz bequem machte, wo immer man sie nicht verstand; man leugnete sie, denn ob es galt seine Form oder seine Ästhetik oder seine Klangwelt oder die Tonsymbole oder sonst etwas zu begreifen, da ward es mit dem einen Schlagwort — nicht etwa der Unbegreiflichkeit, sondern der Geistesarmut abgetan; wer sich aus der Literatur Illustrationen

[1]) So z. B. für Bruckners Dankaudienz beim Kaiser nach Verleihung des Franz-Josefsordens; die eine erzählt, Bruckner habe bei Franz Josef um Schutz vor dem Herrn Hofrat (Hanslick) gebeten, die andere, er habe um Empfehlung für ein paar Unterrichtsstunden ersucht; der halbwegs Überdenkende weiß, daß überhaupt keine Zuhörer zugegen waren und daß am allerwenigsten der streng auf Unnahbarkeit bedachte, alternde Kaiser Erzählungen an die Öffentlichkeit weitergab.

dafür suchen will, der wird nicht lange blättern müssen, ob aus früherer oder heutiger Zeit. Es führt überhaupt an die Frage von Bruckners Geistigkeit und dies mag eine Frage sein, die wohl an Klarheit gewinnt, wenn man sie gleich in Verquickung mit den Mißverständnissen ins Auge faßt. Sie wird auch klarer, wenn man sich vergegenwärtigt, wie vielerlei, großes und geringes, in dem einen Blendwort vom Geiste herumwesen kann, wie sich seine vielfache Schärfe zudem schon nach geistiger Bildung, der Aufnahmefähigkeit, und nach geistigem Urkern, der Ausstrahlungsfähigkeit, sondert; und daß beides in Bruckner seltsame Wege, dann aber noch seltsamere Vereinungsform und Wechselspiel finden mußte, geht schon aus dem Wesen seiner ganzen Persönlichkeit hervor.

Nie ist denn auch dies Wort vom Geiste so empörend viel gebraucht worden, als wo es um Bruckner geht; denn der Geist ist getroffen, in welchem das Aufklärertum längst, während es sich auf der Höhe des Menschentums wähnte, aus seiner Größe, aus seinen Zielen, aus Erkenntnis und Selbsterkenntnis, Bezwingung und Segen der Klarheit entgleist war und sich zu einem tiefkranken Intellektualismus in den Massen, zu einer Überheblichkeit schematischen Denkens in den hohen Doktrinen gespalten hatte. Es war der Taumel einer Intellektsbeherrschung, die unterm Druck des Wissens auf die Seele sich selbst verlor, bis sie der Natur auf ihren geheimnisvollsten Wegen Belehrung, am liebsten allen Kreaturen ihre Instinkte vorgeschrieben hätte. Ein sühnender Weltgeist schien auch höhnen zu können, als er Bruckner ins Getriebe derer stellte, die nicht genug von Äußerungen jenes Intellekts sehen, hören, erhaschen können und doch gereizt sind, wo ein Geist mehr als geistreich ist. Jeden, den man nicht verstand, tat man, wie im Mittelalter zu den Ketzern, damals zu den Dummköpfen.

Bruckners Bildungsgang neben dem musikalischen war zunächst der eines Schullehrers an Volksschulen. Wenn man auch nicht in der älteren Lehrerausbildung bereits ein Dokument weitreichender Bildung erblicken kann, so kam es doch bei Bruckner so, daß man geradezu ein Zeichen von Unbildung daraus gemacht hat (wofür sich noch andere bedanken mögen) und es bleibt an sich schon beachtenswert, daß diese Stufe nicht vor dem Geschwätz völliger Beschränktheit und ähnlichem bewahrte. Er erweiterte aber diesen äußeren Bildungsgang noch bis zu Lehramtsprüfungen über die Oberstufe des Normalschulunterrichts. Seine Jugendbildung war

z. B. umfassender als die Beethovens oder Schuberts oder Unzähliger (von Durchschnittsmenschen ganz zu schweigen), bei denen es nie den Leuten eingefallen wäre, an diesen Fragen herumzunörgeln. Verweilt man zunächst bei dieser Lehrausbildung, die neben seinen ganz gewaltigen Musikstudien einherging, so kommt noch dazu, daß sie allein schon noch etwas anderes widerlegen würde, was man Bruckner „sprichwörtlich" (d. h. anekdotenhaft) andichtete: Unintelligenz in dem Sinne, als gingen dem Kopfe Kenntnisse und Erfassung schwer ein; zu diesem Glauben mochte auch Bruckners schwerfällige Art etwas beigetragen haben, aber gerade in geistigen Dingen äußert sie sich keineswegs immer, auch liegt in ihr, wie Stadtintelligenz am wenigsten begreift, oft eher eine Gehaltfülle. Ein einstiger Studiengenosse aus dem Präparandenkurs in Linz erinnerte sich noch als Greis Bruckners „als eines besonders intelligenten jungen Mannes" (Göllerich, a. a. O., S. 144). Auch die Examina hat Bruckner stets mit bestem Erfolg bestanden, den Präparandenkurs sogar als einziger mit zwei andern unter 22 Kandidaten innerhalb eines Jahres absolviert, wobei er als Organist längst hervorragte. Auch darin liegen gewiß noch keine Belege von besonderer Bildung, aber es sieht doch nicht gerade nach Beschränktheit aus, und gar, wenn man es neben der sprichwörtlichen Einseitigkeit betrachtet, die bei den Berufsmusikern erst in den letzten Jahrzehnten und noch lange nicht durchgreifend zu schwinden beginnt, während es sonst keinem Menschen einfiel, diese mit solchen Vorhalten zu bekritteln.

Schon das bewiese, daß es durchaus nicht an dem wirklichen Bildungsgrade Bruckners liegt, was man gegen ihn vorbringen wollte. Er hielt sich nun auch später keineswegs den Dingen verschlossen, die außerhalb seiner Musik lagen, die stetige Ehrfurcht vor allem Wissen stimmt allein schon nicht zu der „Beschränktheit", in die man ihn einzwängen möchte. Sein Bildungshunger war groß und lebhaft, — moderne Intellektsbildung lehnte er ab. So mußte doch wohl etwas andres dahinter stecken als enger Weltblick oder dergleichen; jene sagte ihm nichts, weil er nach den Wurzeln tastete, ob da Fruchtbarkeit, Kraft zu spüren. Und dies enttäuschte, da alle Kräfte nach der Außenfläche eines ungemein bewegten Allgemeinwissens ausgeflüchtet waren, wo sie dem Geiste viel zeigten, aber im eigenen Blenden torkelten, ihr Licht nicht aus dem Urlicht der Erscheinungstiefe zogen. Das war verloschen, an seine Stelle

traten die Systeme. Bruckner lag eine andere Wissenform, anderes Lebensbewußtsein und Verstandeswalten, darum auch anderes Suchen nach Bildung. Es kommt noch dazu, daß die eigentliche Schlagwortausgabe über seine „Beschränktheit" genau von jenem Abschimmer verflachter Rationalistik ausging, der im Feuilletongeist auch über den Komponisten Bruckner den Stab brach. Die Wahrheit sieht anders aus, auch anders als es in einzelnen Biographien[1]) steht und weiter übernommen wurde.

Die ihre Intellekts- und sonstige Begabung in erster Linie benützen, um sie zu zeigen, entrüsteten sich darüber, daß Bruckner nebst seinem Fach angeblich nur wenig Bücher gelesen habe; angeblich; woher es dies Bildungsgeschnüffel mit solcher Sicherheit bei einem Manne wissen will, dessen Hauptzug Verschlossenheit war, bleibe dahingestellt; Hauptquelle bleiben Anekdoten oder „Geschichten", die der oder jener aus seinem Kreise hinterbracht habe; ja nach Bruckners Tode, man denke nur, hätten sich im Zimmer des kurz vorher eilig, müde, nur noch zum Sterben und letzten Werk gerüstet nach dem Heim der Spättage Übersiedelten nur vereinzelte Bücher gefunden, noch dazu über amerikanische (Mexiko-) Geschichte und Nordpolfahrten, die bei Bruckner als offenbare Beweise von Beschränktheit zu gelten haben. Der Arme, der sein Wissen behielt, der schweigend längerer Unterhaltung der Jüngeren über David Strauß' „Leben Jesu" zuhört und hinterher plötzlich zu Aller Verblüffung zu erkennen gibt, daß er das Werk von allen am gründlichsten kenne, der hat eben von seiner privaten Bildung nie viel Aufhebens gemacht und es mit seinem Wissen so gehalten wie mit allem, worüber er nicht gern mit andern auf eine Anschauungsstufe trat. An der lag es, aber nicht an der Bildungsstufe. Zudem war er scheu geworden: er wußte es, wußte es aus Zeitungskritiken,

[1]) Rudolf Louis, sein erster Biograph, erklärt (a. a. O. S. 24f.) schlechtweg alle Zweifel an Bruckners Unbildung für „Schönfärberei" und weiß darüber zu belehren, daß dessen Studien keinem Wissenstrieb sondern „bürgerlichem Ehrgeiz" entsprangen (S. 169: „nur Mittel zum Vorwärtskommen"). Wer Bruckner, gerade Bruckner, so beurteilt, der hätte von einer Biographie besser die Finger gelassen, auch wenn er zehnmal Bruckners Schüler war und mindestens ebenso oft die eigene biographische Objektivität betont; manch einer hätte dauernd um Bruckner sein und ihn doch dauernd mißverstehen können. Auch wurde Louis einer von denen, die authentische Berichte von Bruckners Allgemeinbildung von hoher Warte aus wieder herabsetzten. Über den Wert dieser Biographie an andrer Stelle noch mehr.

daß man ihn als beschränkt ausgab, und — verhielt sich daraufhin genau umgekehrt als jeder andere, der krampfhaft dauernd das Gegenteil hätte beweisen wollen. Da wir es von ihm nicht wissen, ist es wohl kaum mehr völlig zu erfahren, was noch sonst sein lebenlang an Büchern durch seine Hände ging, das aber wissen wir, daß sein Bildungsdrang stetig rege blieb. Die Besorgten mögen getrost sein; die, von denen man zufällig erfuhr, waren nicht seine einzigen Bücher. Es wäre auch das reinste Wunder, wenn der Mann, der sich in seiner langen musikalischen Studienzeit keine Gelegenheit zu seiner übrigen Weiterbildung entgehen ließ, der sich vornehmlich für Naturwissenschaften interessierte, plötzlich damit in dem Moment aufgehört haben sollte, da freierer Beruf ihm freiere Möglichkeiten dazu gab. Lateinstudien hat er bis ins Mannesalter fortgesetzt. Auch das wissen wir, wiesehr er deutsche Dichtung liebte und die hohe Schauspielkunst zu schätzen wußte, die zu seiner Zeit am Wiener Burgtheater in vollster Blüte stand[1]). Auch fesselten ihn dauernd Ausstellungen und Museen, wohin er auch gerne allein ging — dies wurde schon mehr bemerkt als der stille Griff zum Buch! — und wo sich der immer Wiederkehrende wohl auch in einem andern Schauen erging, als es die Bindungen der Durchschnittsintelligenz ahnen mochten. Ihn fesselten besonders vorzeitliche Funde und Versteinerungen — welch bedeutsame Analogie zu seinen musiktheoretischen Studien — tote Gegenstände bargen ihm wie Kunst- und Liniensymbole geheimnisvolles Leben und Weltwissen. Von den Büchern mußte er vor allem die suchen, die ihm nicht die helle geistige Oberflächensphäre sondern das tiefe Licht gaben, das seiner mystischen Erkenntnisweise entsprach; daher vor allem seine dauernde Vertiefung in die heilige Schrift, seine Beschäftigung mit theologischen Fragen. Im übrigen sieht schon das rasch entflammte Verständnis, das er Wagner auf allen seinen Wegen und in einer Zeit entgegenbrachte, da sich die übrige Welt dem Neuen gegenüber noch gar nicht fassen konnte, weder nach bäurischer Unbildung, noch nach geistiger Schwerfälligkeit, noch nach Unintelligenz aus; Unbildung

[1]) Bildet es doch eine der merkwürdigsten Episoden aus Bruckners Leben, daß er sich einmal auch um die Stellung eines Musikdirigenten (für die Vorspiele und Zwischenaktmusik) am Burgtheater bewarb. Dahinter konnte auch nur ein sehr reges Interesse für diese Bühne stecken, und es sagt genug, daß man auch dies nur von der einen Seite der Altersversorgung anzusehen vermochte.



wäre gerade Wagners Welt gegenüber verschlossen geblieben, die er in ihrer Fülle und Ganzheit aufnahm, und dazu gehörte kein geringer Sinn für ihre dichterische Schönheit. Allein auch in der Auffassung der geistlichen Texte verrät Bruckner nicht gerade einen schablonenhaften Denker. Schließlich mag man sich besinnen, ob nicht, selbst wenn man sein Schaffen immer noch beiseite läßt, die Beschäftigung mit der Kontrapunktik und andern theoretischen Studien nichts Geistiges in der Welt aller derer bedeuten, welche so und so viele Dirigenten etwa, die seit Jahrzehnten neben Routine und gesellschaftlicher „Geistigkeit" kein Bildungsbedürfnis mehr betätigen, bereitwilligst zu den geistigen Führern rechnen; Führern aller derer, welche einem schöpferischen, weltenaufbauenden Geiste wie Bruckner gegenüber solch Zugeständnis lächelnd abwehren und welche noch nie in Schrecken darüber gerieten, ob man etwa an der weiteren Bildung der heutigen Berufsmenschen, die das Wort von Bruckners „geistiger Beschränktheit" weitergeben, sachte anklopfen könnte.

Bruckners außermusikalische Bildung war zumindest die durchschnittliche eines damaligen Lehrers und entspricht den Herabsetzungen nicht; die Intelligenz hingegen, d. h. die Aufnahme- und Verarbeitungsfähigkeit, war, man sollte das nicht noch eigens betonen müssen, hervorragend, durchaus ungewöhnlich, auch wenn man schon hierbei die gewaltsame Trennung von der künstlerischen Genialität aufrecht erhalten will. Bloß hatte seine Intelligenz gar nichts von funkelnden Reflexen an sich, ihre Strahlen verliefen sich ganz in das Urleuchten aus seinem Innern. Betrachtet man aber alle diese Dinge aus seiner einzigartigen Gesamtpersönlichkeit, so bleibt vor allem daran festzuhalten, daß seine Geistigkeit nicht in dem bestand, was seine und die heutige Zeit allein unter Bildung zu verstehen vermag: in rasch durchstreifender Belesenheit. Bücher waren ihm übertragene Weisheit, er bedurfte nicht ständig der „Bildung", weil er selbst aus jeder Anregung ein Bildner war, Wissen aus innerer Gestaltung erlebte.

Man darf getrost annehmen, daß außerhalb der Musik seine Bildung, wenn auch weit entfernt von der ihr angedichteten Dürftigkeit, nicht sehr groß war, und es würde bei diesem Menschen weniger als bei irgendeinem Verstandesmenschen ausmachen, ob sie nun, z. B. auf Grund der Belesenheit, etwas umfassender oder

geringer angenommen wird. Bruckner darum im gewöhnlichen Sinne als ungebildet zu bezeichnen, ist eine so unglaubliche Dummheit, wie ihrer nur die Intelligenz fähig ist. Wie immer das Maß an Bildung bei Bruckner geraten wäre, aufgenommenes Wissen wurde gleich durch eine ganz anders geartete, von innen aufquellende Geistigkeit förmlich überschwemmt und erschien dann den Intellektuellen um ihn verschwommen[1]). Auch mußte schon seine Art, wie er überall Geheimnisse hinter den Dingen, den allereinfachsten auszugraben suchte, ein gewisses Verweilen bei allem bedingen, was ihn beschäftigte; hier stockte denn seine unendliche Geistesbeweglichkeit, welche die funkelnden Gedankenblitze seiner Scherzi auszusprühen vermochte. Bruckner war nicht ausdrucksgewandt, obzwar er zuweilen in recht schwierigen Dingen ganz vortrefflich den Kern traf. Scharfer Verstand war ihm durchaus gegeben, aber es war für ihn eben nicht jene Fähigkeit, von der er in Wortäußerungen vorwiegenden Gebrauch machte. Schon die Schärfe seines Urteils über Zeitgenossen und Zeiterscheinungen, wie er es voll ängstlicher Vertraulichkeit und gern in seiner urwüchsigen Sprache äußerte, zeugt drastisch und für viele recht peinlich davon. Er hielt auch mitunter Reden ganz vortrefflicher Art, andre Male versagte sich ihm das Glück im Ausdruck, ein Beweis, daß dies nicht an geringer Bildung, sondern an psychischen Erscheinungen lag, die alle begriffliche Äußerung immer wieder in der dunkleren, unbegrifflichen Innennatur festhielten. Bei wenigen Menschen gehen überhaupt die aus persönlichem Umgang geschöpften Urteile der Leute derart auseinander wie bei Bruckner; und das sollte zu denken geben. Selbst seine musikalische Lehrtätigkeit nennen die einen hervorragend, die andern nahezu minderwertig; man stünde ratlos davor, wüßte man nicht, daß solch auseinanderklaffende Eindrücke geradezu Merkmal der überragenden Geistigkeit sind.

Diese nun war bei Bruckner eines der allergrößten Beispiele von der Art, welche aus umfassendem Weltwissen des Genies Intellektsbegriffe stets nur als die letzte, sich selbst begrenzende geistige Außenwelt erkennt; sie darum nicht etwa mißachtet, aber in ihnen

[1]) Vgl. auch Ernst Decsey (a. a. O. S. 30): „Bruckner brauchte nicht, was die Zerfahrenheit der Zerfahrenen brauchte, er hatte nicht innere Leerheit zu ersticken, vielmehr mit höchster Kraft ein fremdes Füllsel abzuwehren, um sich rein zu halten von schöngeistigen Kompliziertheiten, die sein Wesen verschnörkeln und verbiegen konnten."



nicht verwurzelt ist. Das Urerlebnis ist keine Verstandestat und wer in ihm webt, alle Dinge von den Wurzeln aus faßt, kann nicht rein verstandesmäßig erleben. Im Gegensatz zu einer Geistesauffassung, welcher der Intellekt das Aufnahmefenster für alle Lebenseindrücke geworden, gewinnt und beansprucht bei Bruckner das Wort „Geist“ wieder vielmehr den alten, von der Kirche übernommenen Sinn des *spiritus*, der das ganze Seelentum umschloß; der alte lateinische Ausdruck bedeutete eigentlich Hauch, und gerade die darin wiedergespiegelte Auffassung der Durchseelung ist auch vom romantischen Weltgefühl in neuer, naturhafter Form gesucht worden. Wenn sich daher Bruckner nicht vorwiegend nach der intellektuellen Seite äußerte, so war es nicht, weil er etwa unintelligent gewesen wäre — das Gegenteil ist der Fall und das sind überhaupt zwei ganz verschiedene Begriffe — sondern weil er an der Außenwelt auch in der Welterfassung irre wurde. Wem Sinn und Ahnung dafür fehlen, daß einer von der Fülle des Sinnes zu überwältigt sein kann, um sich noch durch die Beschränktheit des menschlichen Intellekts gemäß und erschöpfend äußern zu können, der bleibe lieber dem Geschwätz über Geist und Sinn, das da an Bruckner haftet, ganz fern[1]). Er drängte nach einer unbegrifflichen Kunst, und wie er Äußerung durchs Begriffliche mehr als andere Menschen verschmähte, so waren sie auch selbst von einer Eigenart, die nicht die billige Geschmeidigkeit zugespitzter Verstandesmenschen trug und solchen wie alle Lebensäußerung bei Bruckner etwas kauzig erscheinen konnte. Es gibt da noch oberflächlichere Mißverständnisse; ein besonders seinen Tagen gemäßes, eines der wenigen allerdings, das heute als überwunden gelten darf, lag darin, daß man sich an

[1]) Ebenso wie jeder halbwegs befähigte Musiklehrer rasch erkennen muß, daß mit schlechter Gehörsbegabung höchste musikalische Erregbarkeit und phänomenale Musikbegabung verbunden sein kann, so gibt es auch eine Geistigkeit, die etwas schwer und vielleicht auch in unklaren Formen ans Licht dringt und doch voll Dranges und Erkenntniskraft ist. In schablonenhafte Urteilsbequemlichkeit paßt freilich beides nicht, aber jeder fähige Lehrer oder überhaupt jeder Menschenbeobachter weiß, daß es ganz bedeutende Intelligenzen gibt, denen der Weg durch glatten Begriffsausdruck ungelockert bleibt, zumal wenn sich die geistige Expansionskraft durch andere Ausdruckssymbole den Weg ins Freie errang. — August Halm, (auch einer den unsere Zeit fürchtet) spricht (a. a. O. S. 70) von Bruckners „heiliger Unwissenheit“ und betont scharfsinnig, daß man zwischen einem „Versagen des Denkens“ und einem „Versagen der Fähigkeit, die Worte zu finden“, unterscheiden muß.

der Ungedanklichkeit (Programmfreiheit usw.) seiner Musik stieß; damit vermißte man schon ihren „Tiefsinn". Gibt man aber zu, daß es auch eine musikalische, überhaupt eine künstlerische Intelligenz gibt, so ist sie etwas, was nebst allem andern aus Bruckners Musik so deutlich wie nur möglich erkennbar ist; als eine durchdringende, scharf meißelnde Intelligenz, die hier im Wege des Unbegrifflichen zum Ausdruck kommt. Er war sogar — fast scheut man das heruntergekommene Wort — entwaffnend „geistreich" und es könnte allein von Bruckners Geist zeugen, daß solch sprühende Zeichen bei ihm von allem entartenden Beigeschmack rein blieben. Begänne man nur in einem einzigen seiner Sätze sich die einmal aufzudecken, und sei es bloß in den kleinsten Zügen (wie etwa der Instrumentation, ihrer eigenen Außenschicht), oder von der innersten Größe ihrer Intuition an bis ans herrlichste Leuchten seines Geistes in der Form, die geistreichsten Nasenrümpfer müßten sich schleunigst in die letzten Schlupfwinkel ihres Intellekts zurückziehen. Er ist erfüllter davon, als die mit ihm herumfackeln, moderner als die sich mit Modernität zieren, freier als die nach Befreiung von den Kunstregeln schreien und stets kritischer als die Kritik.

Der Tor, der weiser ist als die Ganzgescheiten, ginge nicht durch das Märchen, wäre er nicht hinter dem Tage versteckt; dem Tage derer, die sich nie fragen, ob der Einfall schon jemals in anderm Augenblicke als dem der Torheit dem Eingebungsbereiten zuteil geworden. Der Schimpf der Unbildung, flüchtig von großstädtischer Selbsteingenommenheit dem Schlichten, Versunkenen angeworfen, bleibt das Mal einer Geistigkeit, die sich in die Städte verlief, um ihren Intellekt zu schlürfen, der sie vor solchem Erlebnis schon pathetisch schützend bewahrt. Als man vor fröhlicher Lebensheiterkeit nicht in die allerfröhlichste ausbrach, wenn die Leute vom Geiste der Hanslick, Kalbeck bis zu ihren vielfachen Nachfahren Bruckner für unbelehrbar erklärten, als man nur nach einer Façon erlaubte, geistreich zu werden, da kam alles, nur das eine nicht in den Sinn, wie weit in graue Vorzeit zurück alle nunmehr aus den „Geistigen" auszuscheiden haben, die moderne Bücherweisheit nicht kannten. Hier und kein andermal konnte es geschehen, daß apokalyptischer Geist als ungebildet, faustischer als formlos, eschatologischer als begrenzt verworfen ward. Bruckner aber bleibt der größte Gedanke dieses geistreichen Zeitalters.

Im Leben dieses entarteten Intellektes waltet ein dunkler Haß gegen das Geheimnisvolle; kein bloßes Unverständnis. Da lodert Bruckners Widerschein grell auf; die Posse rings um seine stille Tragik lichtet er zum Welttheater einer grausigen Groteske auf, als wäre Bruckners naive Güte eines Sarkasmus fähig gewesen. Die Zeit verschließt sich gegen Bruckner mit allen Abwehr- und Kampfmitteln eines unabwendbaren Zusammenbruchs, wovon Hochmut das kennzeichnendste ist, und lenkt sich selbst den Blick vor solcher Wirklichkeit ab. Zum Bild des Toren und Narren schuf sie den Wust von Sperrbegriffen, der sich vor seine Kunst legte.

Aber noch etwas anderes ist aus Bruckners Seele zu begreifen, was zur Wirkung in der Umwelt gehört; daß die Feindseligkeit gegen ihn Formen annahm, die weit über alles künstlerische Mißverstehen, über Gehässigkeit aus anderer Ästhetik oder aus Parteikampf u. dgl. hervorgehen, die auch in ihrer Entartung abseits von diesen Dingen liegen und selbst aus unbewußtem Gewissenshaß nicht allein erklärt sind. Nicht bloß das Maß und die Fortdauer, auch die Art des Niederhaltens unterscheidet sich etwa vom Kampf aller verstörten Geister gegen Wagners neue Kunst, den man einst auch nur sehr äußerlich zum Vorwand gegen den Gleichgesinnten nahm. Wagner nämlich konnte sich wehren, während Bruckner in der Haltung des Demütigen die Menschen erwartete; seine Kraft mündet nicht in Kampftaten, sondern in Milde aus. Unbegrenzt im Wirken, war sie wehrlos durch Entsagung.

Die da fragen würden, warum gerade er dann solcher Angriffswut ausgesetzt war, wären schlechte Seelenkenner. Nicht trotzdem er wehrlos, sondern weil er es war, mußte derlei geschehen. Genug grundehrliche und bedeutende Geister finden keinen Weg zu Bruckner, nicht von ihnen soll hier die Rede sein, aber Charaktere seiner Art riefen und rufen jenseits aller Kunstereiferung auch immer die Geister wach, die nur für den Angriff die seelisch offene Flanke suchen. Bruckner war Duldernatur; immer zur Selbstanklage bereit, begegnete er nicht gerechtem Sinn sondern dem Anklagegeist. Er war, wie auch äußere Episoden zur genüge bezeugen[1]), nicht einer

[1]) Das erfuhr Bruckner schon im Anfang seiner Wiener Zeit gelegentlich einer niederträchtigen Denunziation, die in seine Tätigkeit an der Lehrerbildungsanstalt hereinspielte. Eine Schuhmacherstochter zeigte ihn an, weil er eine andere Schülerin mit dem (in seiner heimatlichen Redeweise ganz harmlosen) Ausdruck „lieber Schatz" angesprochen hatte. Es kam



von denen, die solche Geistesart vorbeistreifend übersieht; sie fällt ihn an, denn er reizt und lockt sie, die spürsicher stets die widerstandslose Gelegenheit wahrnimmt, geradezu auf sich. Bruckner ist tot, aber der Geist der aus seinen Werken wirkt, lebt weiter, der des Martyriums und der wehrlosen Reinheit. Dieser gefühlsmäßige dunkle Zusammenhang ist das Weiterleben seines Schicksals. Und da geht es auch bei Bruckner um Dinge, die durchaus aus seinem Seelentum zu verstehen sind und mit der „Richtung" oder dem Maß seiner Künstlerschaft nichts zu tun haben. Wären nur Bedenken aus dieser, ästhetische Ablehnungen, noch so scharfe Aussetzungen, persönliche Fremdheit im Spiele, so wäre nicht hiervon zu reden; aber wer halbwegs offenen Auges die Dinge verfolgt, der erkennt sofort, wie immer auch der Instinkt der Krittler und Angriffslustigen, die Vordringlichkeit elendsten Mitläufertums in der Musik gegen ihn losschießt, wie die Erbärmlichkeit, glücklich in Mut- und Wissensbeweisen auszuschwelgen, in Spott aufglänzt, kaum daß es über Bruckner zu reden gibt, und wunder was für eigenes Verständnis in überlegenstem, witzelndem Abtun über ihn ausgießt. Der gleiche Geist, der ihm einst lärmend den Saal räumte — die Tradition ist übrigens auch nicht erstorben — nimmt sich bis heute gegen Bruckner Angriffe, Verdrehungen, Entstellungen, bergeversetzende Lügen, frivolste Scherze, Festigung ablenkender Schlagworte heraus, wie es selbst belanglosen Stümpern gegenüber unerhört ist. Und das ist das Kennzeichnende, daß es gleichen Geistes immerzu weiterwirkt, während doch im ganzen wenigstens die große Gestalt immer sichtbarer, wenn auch noch so falsch gesehen, herausragt; „Überlegenheit" gehört Bruckner gegenüber fast zum guten Tone, wo man sich sonst selbst vor schlichtester Mittelmäßigkeit zur Vorkehrung des guten Tones in Schweigen hüllte.

Ein Blick in die Öffentlichkeit, Tages- und andere Literatur — es bedarf keines historischen Spürsinnes dafür — mag auch jene

zu hochnotpeinlicher Untersuchung und zu noch peinlicheren zweideutigen Zeitungsnotizen. Die Beschuldigung war so vom Zaune gerissen, daß Bruckner selbst im dunkelsten Österreich vollkommen gerechtfertigt davon kam. Wie leidensfähige Seelen stets die Verfolger auf sich ziehen, ist es nun auch für die Art von Bruckners Leiden und Läuterung charakteristisch, wie er dies trug (Brief an Schiedermayr, 21. X. 71): „Wahrlich harte Tage sind über mich hereingebrochen, wolle mir nur Gott gnädig sein, ich nehme dies als Buße an." Die Fortsetzung des Unterrichts an der betreffenden Abteilung lehnte er trotz Zuredens der vorgesetzen Behörde und empfindlicher Einbuße ab.



davon überzeugen, die sich in ihrem ablehnenden Urteil über Bruckner guten Gewissens fühlen; gegen ihn lag von je und liegt unvermindert heute, verborgener vielleicht und verbissener, vielleicht auch nicht allerorten gleich wahrnehmbar, eine Hetze in der Luft, die nicht künstlerischer Abwehr gleichzusetzen ist, jeglicher Achtung vor der Gestalt und noch so unverstandenem Werk Hohn spricht. Auch keine noch so alberne Musikparteiung vermöchte das je; es ist Haß im Seelentum. Was in Bruckner gekommen ist, es darf nicht wahr sein.

Der Kampf gegen Bruckner ist eine heimliche Leidenschaft. Im Widerstand gegen ihn lebt etwas, was sich im Menschen stets gegen die Erlösung sträubt. War darum Wagner eine Kampfgestalt, so steht Bruckner stets in Bekämpfung. Aber die ganze einstige Verkennung, Verfälschung, Verfolgung Wagners schrumpft zu einem harmlosen Narrenstreich, verglichen mit dem Verfälschungsfeldzug, der um Bruckner heute nicht nur unvermindert, sondern trotz teilweise abgeänderter Formen durchaus gesteigert fortgeführt wird und eben glücklich dahin gelangt ist, gewisse Beruhigung und leidenschaftslosen Ausgleich vorzutäuschen. Zudem sind die Entstellungen tiefer.

Doch mag hier das psychische Moment, wenn es auch von noch so großer kulturpsychologischer Bedeutung und wenn es sich auch oft untrennbar den künstlerischen Widerständen beimischt, nur gestreift sein. Will man die ehrlichen Mißverständnisse allein ins Auge fassen und vor allem die Frage, wie sie in einer musikalisch dermaßen lebendigen Zeit so fest verwuchern konnten, so müßte man auch da noch über rein ästhetische oder theoretische, technische oder formale Verständnisfragen hinaus in eine Musikkultur hineinleuchten, deren Machtfaktoren nicht mehr die Schöpferischen, nicht die Menge der Stillen, nicht die Ehrfürchtigen und nicht die Jugend bedeuten; in der sich die alle hinter betriebsame Geistesregentschaft zurückdrängen ließen, in deren Händen Konzertleben, musikalische Anregung und Erläuterung liegt, und von denen auch der Konzertdirigent, längst nur mehr in Ausnahmefällen Erzieher des Volkes, abhängt. Vor das Volksbewußtsein drängt sich, mit dem ewigen Geschrei nach Neuem, die Halbbildung, der auch, da aus ihr die heutige Geistigkeit erfließt, die meisten Gebildeten, eben dem Geiste nach, angehören. Einer Musikkultur, der Jugend und schlichtes Volkstum tot sind, muß Bruckner verschlossen bleiben.

Mißstände und Mißverständnisse wuchern da heillos verstrickt ineinander. Hatte zu seiner Zeit die Kritik im Verein mit der Wissenschaft (wie beim Urbild Hanslick gleich in schönster Personalunion) ihre abschließenden Urteile aufgeworfen, so haben sich diese samt ihrem Wust irreleitender Begriffe mit allerwürdigster Ruhe ins Schrifttum eingefressen, und sie fließen durch verborgene Kanäle, um im ganzen weitverzweigten Netz der Schriftstellerei von der Tageskritik bis zu allen Arten von Sonderschriften immer wieder lebendigst aufzuquellen. Dies alles zu einer Zeit, da es bereits vielerorts gewaltige Brucknergemeinden gibt — daß sie als Gemeinden gelten, zeichnet die Verteidigungsstellung — da ferner manche große und kleinere Städte dauernder Brucknerpflege großen Maßstabs zugeführt sind, während freilich immer noch die Mehrzahl dabei hält, ihn „mitzuberücksichtigen" (großenteils unter gleichzeitiger Unterbindung richtigen Wurzelfassens durch „geistige" Mittel, über die noch zu reden sein wird). Was die Geschichtsdarstellungen davon spiegeln, ist nur harmloses Abbild. Keine der sprichwörtlich gewordenen Kritikerblamagen reicht an die Dinge heran, die um Bruckner im Schwange sind und von den ungezählten Gutgläubigen, fern jeder Verzerrungsabsicht, weitergegeben werden. Daß der Blick auf Bruckner nicht frei werde, sorgt der Abwehrgeist der vielen, die Unheil für die Kunst noch von ihm fürchten, oder gar für die Jugend. Die Pädagogen erlauben es nicht, musikwissenschaftliche Erlässe verbieten und Zeitungen verhindern es. Die gleiche musikwissenschaftliche Kritik, die am Wissen krank ist und es hinter Begriffswucherungen verbirgt, sich rasselnd im Kreise herumdreht und nicht merkt, daß sie totgelaufen ist, weiß von Nachahmung und Mangel an eigener Erfindung bei Bruckner, gerade bei Bruckner, wundersamste Dinge aufzutischen, der hierin wieder höchst gewandt, geschliffen und berechnend dastehen muß, um für die nächsten Anwürfe gleich wieder unters Mittelmaß jeglichen Intellekts hinabverbannt zu werden. Und gar die Klangwelt, die Technik — der Schaffende hatte sie in sich, die Theoretiker gerieten außer sich, weshalb sie sich wie gewohnt mit Verboten behalfen, diesmal mit einer ganzen Diktatur. Alles das nach der goldenen Regel dieser gesamten Wissensmechanik: was an Kraft verloren ging, wird durch Autorität gewonnen. (Am Ende mag es mit der Zeit so kommen, wie es vor 50 Jahren noch die Musikschüler über Schubert erfuhren: herrlich aber nicht recht erlaubt.) Und hatte es die frühere Gene-

ration zuwege gebracht, Wagner (von allen ästhetischen Mißverständnissen abgesehen) geradezu für „unmusikalisch“ zu erklären, warum sollte man es Bruckner gegenüber unterlassen, nachdem diese ästhetischen Mißverständnisse, neu mißverständlich, auf ihn schlechtweg übertragen wurden! Die zu ihm wollen, scheucht man mit Anwürfen der Enge zurück, der Einseitigkeit, gar der Veraltung, oder auch wieder zu jugendlicher Enthusiastik (welcher Abscheu!) Heiligenkults und der Weltferne (die hier und in dieser Zeit scheints ernstlich als Vorwurf gedacht ist), derart daß auch die Begeisterungsfähigen — meist eben auch die bescheideneren Naturen — sich durch schamlos vordrängende Verfälschungsbegriffe beirren lassen. Und rasch wird er aus aller Begeisterung wieder herausgespottet. So tanzt und wirbelt der ganze Sturz des heutigen Geisteslebens an einer Erscheinung vorbei, die dem Namen nach alle kennen, um die in Wirklichkeit paar tausend Eingeweihte wissen, die Welt aber nichts weiß und verrücktestes Zeug laut vorgeblasen und leis eingeflüstert erhält. Alles „kennt“ Bruckner längst; man kritisiert, lobt, ignoriert und bewundert, ahmt ihn nach oder verlästert ihn, man „überwindet“ ihn, zankt, schließt Bünde, schweigt vorsichtig oder erhebt manch groß Geschrei, preist, deutelt, und ach, geschwärmt wird von Bruckner sehr viel; nichts fehlt, nur das eine: die Ehrfurcht, und ist diese schon gangbare Künstlerreklame geworden, so hält das dritte Jahrzehnt nach seinem Tode auch noch weit davon entfernt, überhaupt erst recht ins Erstaunen gekommen zu sein.

Doch mag, wer offene Augen hat, selbst sehen; Bruckner wirkte aus ruhiger Geistesmacht, und wenn die erkannt wird, so zerrinnt all der Spuk von selbst. Soweit künstlerische Mißverständnisse im Schwange sind, erklären sie sich darum auch von seiner künstlerischen Eigenart aus; von ihnen soll noch, soweit es nötig, die Rede sein. Doch zuvor gehört auch noch zum unmittelbaren Widerschein der ganzen Gestalt ein Blick auf die Wirkung, die von Bruckner auf die Musik selbst fiel.

### *Ausstrahlung ins Schaffen der nachfolgenden Generation*

Hierbei mag die Entwicklung nach Bruckner lediglich von dem einen Gesichtspunkt aus gestreift sein, inwiefern sein Einfluß erkennbar ward; es ist eine Teilfrage, die, wie selbstverständlich, auch noch nicht einen Wertmaßstab für eigenschöpferische Persönlichkeiten nach ihm darstellt. Und da überblickt man das Wesent-

liche sofort, wenn man ganz allgemein die gewaltig vielfältige Bewegtheit der Musik um Bruckners Zeit selbst und den Gegensatz seiner fernen Ruhe hierzu ins Auge faßt. Was von beidem die Entwicklung nach ihm aufgriff, ist nicht schwer zu entscheiden. Unruhe und Zerrissenheit steigern sich in einem Maße, daß sie sogar jeden einzelnen Charakter aufsplittern. Wenn etwas als gemeinsamer Grundzug das neueste Schaffen zusammenschließt, so bleibt es diese Zerbreitung in einem Umfassungsdrang, der förmlich den einzelnen, ja das Einzelwerk ins Ganze des sturzhaft bewegten Zeitcharakters hinauszulösen strebt — bis auf die paar Abseitigen. Was aber vordringt und allein Aussicht hat, zunächst von dieser Zeit selbst aufgenommen zu werden, deren Urteilsmaß in diesem Gehetze von Geistern und Seelen die Zeitgemäßheit geworden ist, das spiegelt in überdeutlichem Maße einen starken Ausdruck des Suchens, ein solches Hineinhasten in die allgemeine Unruhe, daß von allem eher als von einem Verweilen in Bruckners stiller, starker Sammlung die Rede sein kann. Insbesondere war es die Bruckner so fremde, zeitgenössische Großstadtumgebung, die sich, d. h. ihren Geist, zur gesamten kulturellen Grundfärbung weitete.

Gerade die stille Kraft, die Verhaltenheit der Musik war es, die nach Bruckner in so vielfacher Zerspaltung aufklafft, daß sich klare und unklare Strebungen weniger scheiden als je, um bald weiter den Weg aus der absoluten Musik heraus in allerhand erkünstelten „Vergeistigungen" zu suchen, bald wieder die absolute Musik in allen möglichen Zuspitzungen wiederzugewinnen. Es ist ein Suchen, das an Bruckner in flüchtigem Einsaugen manchen Zaubers vorbeistreifte; das ihn größtenteils ebenso gründlich mißverstand wie starr voreingenommene kritische Gegnerschaft, wenn auch oft aus entgegengesetzter Gesinnung; denn auch lebhaftester Bruckner-Enthusiasmus konnte da aus der inneren Unruhe der ganzen nachfolgenden Zeit nicht schöpferisch sein Weiterwirken spiegeln. Damit soll also keineswegs gesagt sein, daß immer Kenntnis, ja genaues Studium seiner Werke fehlte. Wie es Schicksal, Größe und auch Fluch gerade der hervorragendsten Geister sein kann, ihre Zeitbewegtheit und deren großen metaphysischen Sinn in ein Kunst- und Geistesbild zu fassen, so waren es eben die Namhaftesten der nachfolgenden Generation, die zu anderen Wegen, oft gegen ihr gutes Wissen, getrieben wurden. Nicht das kann schon einen Vorwurf bedeuten. Sieht man hier von Hugo Wolf ab, der zwar dem Alter,

aber nicht dem Grundzug nach die weithin abweichende Nachfolge berührt, so waren es aus der Zeit unmittelbar nach Bruckners Tode namentlich drei hochragende Künstler, Richard Strauß, Mahler und Reger, die viel von ihm und dies Viele voller Bewunderung aufnahmen; aber es waren starke Eigenpersönlichkeiten, vom Erfühlen neuer Zeitbewegtheit getrieben, die das wirkliche Aufkeimen Brucknerschen Geistes unterband. Er meldet sich mehr in befruchtenden Einzelzügen, technischen vor allem, aber auch wo es geistige sind, da wehen sie in anders geartete Gesamtweise hinaus. So gibt es aber unter den Schaffenden gar viele, die von Bruckner am wenigsten berührt sind, wo sie sich diese oder jene Einzelheit „zu eigen gemacht" haben wollen. Die wenigen, deren Schaffen noch von Bruckners Geist durchhaucht ist — Fr. Klose und J. Bittner verdienen hier, um nur aus Bruckners persönlichen Schülern welche zu nennen, besondere Erwähnung —, bleiben mehr als je in die Stille gebannt. Außerhalb deutscher Musikkultur ist Bruckner noch zu wenig bekannt, um nachhaltig zu wirken; hier mag sie allein in Betracht gezogen sein.

Doch auch da sollen weder Winkelzüge noch breite Straßen untersucht werden, nicht von Führern noch von Gefolgschaft die Rede sein, nicht von Verstandenen und von Verkannten, noch auch von solchen, die über sich hinaus verstanden wurden. Ginge man darauf aus, Strömungen und Namen zu überblicken, so müßte man ein ganzes Buch schreiben, wie niemals noch ging der Drang, zu komponieren, von den Auserwählten zu den Ungezählten über. Das Grundsätzliche ist für den hier zu wahrenden Teilgesichtspunkt wesentlicher als die Einzelnen, und schon mit jener Zerbreitung kommt es, daß man unter dem abscheulich mißbrauchten, aus jedem Winkel beanspruchten Wort der „Moderne" unmöglich mehr ein bestimmtes Stilbild zusammenfassen kann. Alle Gebiete werden abgesucht, von der Oper bis zur Kleinkunst, und fortwährend neu aufschießende Musikgattungen, Kombinationen aller Art mit neuen Problemen durchgrübelt.

Aber ob man jetzt an die schon unter sich ganz auseinandergesprengten Richtungen denkt, welche die Prägung der Modernität beanspruchen, oder an die, welche sie entrüstet von sich weisen, um gerade damit die Zukunft aus der Gegenwart abzustützen, oder auch an die vielen, irgendwie dazwischen Standsuchenden, man kann diese Vielheit in einem Hauptzuge ganz besonders von Bruckner

sondern: in der Bewußtheit, deren Opfer allesamt werden mußten, die aus der Zeit fühlen, ob aus gehobenem Empfinden der Zugehörigkeit oder aus noch so erbittertem Gegenwirken und Drang zur Befreiung aus ihr; denn gerade die ist auch ein Zeichen der Zugehörigkeit, ja Verfangenheit und sie bedingt noch stärker jenen Grundzug der Bewußtheit; allesamt also sind ihm verfallen, die nicht wie Bruckner unzeitgemäß oder gar überzeitlich zu schaffen berufen wären. Und dies berührt einen zweiten Grundzug, der scharf von Bruckners weltüberlegener Einsamkeit sondert: die innere Abhängigkeit von der augenblicklichen Gesellschaft, ja ganz eigentlich vom intellektuellen Snob. Auch auf Bach folgte einst ein stark gesellschaftliches Zeitalter; dort war es mehr für galante Gefühlsaffekte empfindlich, wie die Gesellschaft, der man heute dient, für galanten Tiefsinn, so galant nämlich, daß er sich möglichst an der Oberfläche darbiete.

Ein dritter Hauptzug ist die Ruhelosigkeit; man vermochte, auch wo Verständnis herrschte, zu wenig bei Bruckner zu verweilen. Und so kann auch im allgemeinen die Gegenwart Bruckners Ruhe höchstens als Gegenbild, d. h. als eine Art Stillstand, begreifen und nicht als das, was er wirklich war, in sich wirkende Urruhe, etwas wesentlich anderes somit als bloßes Aussetzen, Entspannungspunkt in der Rastlosigkeit. Dieser Zeitgeist ist zu zerfaserndem Grübeln verurteilt und damit auch im Schaffen zu einer Entfremdung von Bruckner, die Haß erklären kann wie bei der unschöpferischen Kritik. Solchem Blick wurde auch das drangvoll geniale Neutönen der gesamten übrigen Hochromantik zur wesentlich intellektuellen Erstarrung eines abstrakten Fortschrittbegriffs, der dann rasch in die sturzhafte Entwicklung hineintrieb, um größtenteils überhaupt aus aller Entwicklung herauszuwirbeln. Wo man mit meistem Geschrei den Modernitätsbegriff als Aushängeschild vor die Menge trägt, sich als eigentlich repräsentativ vordrängt, da wird dies mißverständliche Fortschrittsgefühl aus aller Beseeltheit zu solcher Konstruktion, daß sich offensichtlich jegliches etwa in Talenten verborgene Schöpfertum in Kritik und Künstelei auflöst.

Sie zersetzte Begriffe der Musik überhaupt, wie sie Erscheinungen bei Bruckner zersetzte. Perioden des Übergangs und der Neuorientierung ersetzten vielfach schon in der Musikgeschichte selbstleuchtende durch reflektierte Musik. Auch ist es eine Erfahrung, daß kritischer Sinn, wenn er unschöpferisch geworden, nicht in Selbst-

kritik ausschlägt, sondern gerne in Vorkonstruktionen, in welche dann die verlorene Sehnsucht schöpferische Möglichkeiten hineinzieht. Vorausschweifen gewisser neuer Kunstforderungen vor ihrer Erfüllung gab es in der Geschichte schon wiederholt; so bei der Erfindung der Oper und überhaupt mehr oder weniger vordringend bei allen Reformen. Auch hieran klammert sich nun Analogie und Rechtfertigung, denn die Moderne konstruiert auch aus der Geschichte; ihrem Bild werden Begriffe abgepreßt, die musikalisches Neusuchen rechtfertigen sollen. Man verweist auf Parallelen, um sich und anderen Mut zu machen. Aber vor allem würde man, wenn man einmal soweit hielte, auch die Geschichte weniger spekulativ zu überschauen, das eine aus ihr lernen, daß man nicht falsche Analogien ziehen darf.

Aber mit historischen beginnt es, in ästhetische klingt es aus und in technische frißt es sich hinein. So war gleich eine erste Geschichtsspekulation sehr bequem: weil die vorherige Generation ihre Größten verkannte, wollten die Schaffenden auf Grund von „Schwierigkeiten" recht rasch verkannt sein. Oder man hatte kaum aus der Geschichte der Musik die Relativität des Schönheitsbegriffes erkannt, so ward auch der Schönheitssinn überhaupt im Schaffen über Bord geworfen — ein echt rationalistischer Sieg über die Seele. Denn da hatte man mit Recht begreifen gelernt, daß diese verführerische Empfindung der Schönheit in Gefühlsübereinstimmung mit dem Kunstwerk beruht, daß sie die Fähigkeit voraussetzt, den gleichen Grundstand einzunehmen, aus dem als Urmittelpunkt sich das ganze Seelentum eines Kunstwerks entfaltete; hatte ferner erkannt, daß stets neue Kraftzeichen eines geänderten Seelentums unter überkommener Schönheit neu aufbrachen; sie wirkten anfangs immer noch erschreckend, wirr, ungeheuerlich, gaben sich erst häßlich, weil man nur das Grauen darin spürte, und „Häßlichkeit" besagt ja nichts anderes als den Mangel jener liebebefähigten Gefühlsübereinstimmung durch Einnahme gleichen Gefühlsmittelpunkts; nun vermögen alle diese erst beirrenden und abstoßenden Züge zur Erscheinung eines Kunstcharakters zusammenzufließen, sobald man seine Einheitlichkeit gewahr wird, neuer Schönheitsbegriff entstand aus verdrängtem altem; so oder ähnlich erkannte man das, und auch darauf wird nun unter gleicher Verwechslung von Ursache und Wirkung abgezielt, ja, es wird drauflos spekuliert, wie man es mit den „Schwierigkeiten" der Werke trieb. Alle diese Berechnungen, worin psychologisch die Grenzen von Ehrlichkeit, Selbsttäuschung und

unehrlicher Aufmachung gar nicht immer zu ziehen, sind nur der Ausdruck jener überstarken Bewußtheit, dünken sich Höhepunkte des Intellekts und sind seine Ausartungen — wer erkennt nicht den Zusammenhang mit jenem Geist, der einst, wenn auch in anderer Form, Bruckners feindselige Umgebung war! Der Rationalismus, der sich die Natur aus ihren Gesetzen bezwang, wirbelt auch bis zu den ehrlichen Wahnideen, die Musiknatur aus einzelnen ihr spekulativ abgewonnenen Teilgesetzen bezwingen, erbauen, neu aufbauen zu können.

Und da ist es gar nicht schwer, auch bis in sämtliche technischen Probleme zu übersehen, wie an allem, was je an Möglichkeiten in der Musik schlummerte, diese Spekulation ansetzt, die jede einzelne davon herauslöst und auf die Spitze treiben will. Weil sich die Klänge bis zu ihrer gewaltigsten Selbstüberwindung hinaussteigern ließen — an Bruckner allein schon konnte man es lernen —, beginnt die Spitzfindigkeit gleich mit der Überwindung. Sah man letzte rhythmische Möglichkeiten, so ward der Anfang mit dem Ende Trumpf. Bachs lineare Kontrapunktik, diese erhabene und große, ans Ganze innigst verwirkter Zusammenhänge gebunden, wird zum Vorwand losgelöster Melodienkritzeleien; die Primärbedeutung tragkräftiger Linien, dort ein großes Prinzip, das sich die Zusammenklänge zwingt und sie bis in die kraftvollsten Harmoniewirkungen, ja bis in den schlichtesten akkordlichen Satz hinein durchwaltet, sich dem Gegenprinzip der Akkordkraft innigst aus anders gerichteter Durchwirkung vermählt, wird zur Rechtfertigung einer Stimmenzusammenflickung herangezogen, die sich über alle Zusammenklangsrücksichten von vornherein hinaushebt, vor lauter Können gleich ein technisches Hauptproblem ausschaltet und dafür vom Hörer — abermals in flotter Geschichtsanalogie — „Gewöhnung“ ans Neue verlangt. Das sind übelste Verdrehungen, aber aus jedem großen Prinzip wird ein kleines Kniffchen, wie aus dem Intellekt bei seiner Überspitzung unvermerkt die fatalste Flachheit. Was sich bei alledem, in harmonischer, kontrapunktischer, rhythmischer, melodischer Hinsicht für neu hält, ist in Wirklichkeit ein Abgrasen alter Winkel bis in die letzten, ausgetrockneten Verschlüpfungen hinein, und es gibt keinen Teilgesichtspunkt, der nicht in fruchtbarster Größe, zugleich in viel weitere, kühnere Konsequenzen hinein von Bruckner allein zu lernen wäre. Vor allem weist auch die Unlauterkeit in der Melodik der Modernen auf die tiefe Entfremdung zu ihm. Alles fällt unter

unfruchtbarer Begriffszersetzung zusammen und deckt sich mit Schlagworten. Oder man braucht nur daran zu erinnern, für wie vierlerlei sich ein pathetisches Mißverständnis auf Beethovens letzte Quartette beruft. Gewiß wäre es nicht geboten, in genau gleicher Stilart auf bloße Nachahmung von Bruckner oder Bach oder Beethoven oder anderen zu verfallen, das erste, was diese Vorbilder erwecken sollten, wäre der Sinn für das Schöpferische, aus dem man jene Teilgesichtspunkte gewinnen kann und aus dem sie zusammengehalten sind; dieser erste grundlegende Einblick aber muß da versagen, wo nicht mehr Intuition in den Intellekt ausstrahlt, sondern von ihm entfacht sein will. Mit der Furcht vor allem Natürlichen werden auch alle diese Erwägungen als zu einfach abgetan; das sind sie auch, aber man vergißt damit nur eine Kleinigkeit: daß die Geschichte zum großen Teile im Wiedervergessen von Binsenwahrheiten beruht.

Man darf aber über allen diesen technischen Wirrnissen nicht übersehen, was damit im Grunde gesucht ist: das Transzendente; darum die Zersprengung aller sinnlichen Klangrücksichten und Schönheitsempfindung, aus ihrer Zerstörung wird irgendeiner fernen Übersinnlichkeit entgegengetastet. Welcher Wust von Verwechslungen dahintersteckt, das könnte am besten wieder ein richtiges Eindringen in Bruckner aufdecken, das über ein Losreißen technischer Einzelheiten hinausgeht. In jenem verzerrten Ausdrucksstreben aber, worin das Transzendente vom Fernstand einer zugespitzten Bewußtheit gesucht wird, ist zugleich deutlich eine Absplitterung, entartende Fortsetzung vom romantischen Wesen zu erkennen, wobei die zuweilen lautwerdende, verächtliche Abschüttelung des Romantischen Ausdruck auch dieser verzerrten Abhängigkeitsform ist. Oder sollte etwa ein ungeahnter Zusammenhang mit Bruckner darin liegen, daß man das völlig Zeitfremde, das man an ihm nicht begriff und nur ahnte, nun als Reiz und Recht für jedermann, ja als Ziel und Zier sich anmaßte?

Die Zeit nach Bruckner ward auf sich selbst gerichtet, wie alles Leidende, und kann daher nur Erscheinungen sehen, die ihr krankhaftes Suchen fördern. Ihr Künstler wird leicht Karikatur seiner selbst, bevor er dazu kommt, er selbst zu sein, und dermaßen, daß er es nie mehr werden kann. Zuspitzung wirft wie die technischen Sonderversuche auch gerne ästhetisch-stilistische Sonderströmungen auf. Gerade die größeren davon aus der Zeit nach Bruckner lagen

bei ihm schon in höchster Kraft vor: der Impressionismus z. B. ist, ohne zur Norm aufgetrieben zu sein, bei ihm in Gedanken vorgebildet, die freieste Klangvisionen der Späteren vorwegnehmen, ebenso der sog. Expressionismus, wenn man auch diesen vielverzerrten Begriff, nach seiner heutigen Selbstverkündung unmittelbarste Ausdruckskunst, noch in seiner reinsten Urbedeutung aufzunehmen vermag. Bei Bruckner noch in der umfassenden Urfülle der Musik vereint, wurden diese beiden Ausschwankungen der Musik hernach selbständige Abspaltungen, wovon die eine, der Impressionismus, von russischen und französischen Vorbildern her wenigstens greifbare Musikmöglichkeiten, eigenen Lichtschein und fesselnde eigene Schönheiten gezeitigt hat; dagegen scheint die andere, der Expressionismus, trotz all seines Begriffsprogramms doch mehr auf der Verwechslung mangelnden Schamgefühls mit künstlerischem Talent zu beruhen, der fatalen, die unser ganzes Musikleben, von der Berufswahl angefangen, durchsetzt; der gleichen, zeitgemäßen mangelnden Scham, die Bruckners heilige Scheu nicht mehr erträgt und mit allerhand geistiger Kritik überschwingt.

Von da aber schlägt wie von falscher Geistigkeit auch seelisch eine falsche Deutung auf Bruckner zurück. Ihr ist er namentlich bei den Schaffenden auch unterworfen; es ist vor allem die furchtbare, an den Werken aller Zeitalter sich erprobende Sucht, das „Expressive" in einem Zerrsinne zu deuten; welche Vermessenheit, einem Geiste wie Bruckner stets „menschlich nahe" kommen zu wollen. Die mehr sich selbst enthüllen als die Musik, haben es freilich schwer, zu begreifen, daß er uns eine andere Kunst gab, welche Seele der Musik und nichts als das ist und welche nicht erst „herausgepreßt" zu werden braucht. Bruckner gab der Musik, was sie einst war, ehe sie Allzumenschlichem überantwortet wurde[1]). Es geht, wie erwähnt, keineswegs an, alle heutigen Bestrebungen unter diesen Merkmalen zusammenzufassen, aber sie kennzeichnen jene Gruppen, die allerorten am lautesten Moderne als Programm, damit zugleich ausdrücklich als Ausblick in die Zukunft verkünden; was in anderem

[1]) Schon von besserem pädagogischen Urteil her sollte man auch wissen, daß musikalische Empfindsamkeit nicht immer und jedenfalls nicht an sich schon Ausdruck von Kraft, sondern fast noch häufiger einer Schwäche und irgendeiner innern Haltlosigkeit ist. Es scheint, daß im Entschwinden des richtigen Gefühls hiefür ein Mitanlaß zur Begriffsaufstellung des Expressionismus lag.






Streben wirkt — und niemand wird das Ernste und Große auch in der Gegenwart verkennen —, bleibt in diesem Getriebe der Mißachtung sicher. Nicht das mag Ernsthafte beirren, aber Lärm und Experimentieren dieser Kreise wirken lähmend auf alles übrige Schaffen zurück, als übermächtig gewordener Teil der Gesamtgeistigkeit, die doch stets auf den einzelnen drückt. Es gibt auch eine Terrorisierung durch Blasiertheit. Spätere Zeiten mögen derlei nicht mehr sehen, für sie verfliegt wieder, was einst den Tageslärm ausmachte und ihnen erhält sich, was jenseits der Verirrungen seinen stillen Aufbau fand. Auch das war immer so, aber daß die Zeit nach Bruckner in noch nie erlebtem Maße durchtrübt ist, zwingt durchaus auch von seiner Erscheinung her zum Verweilen. Wenn daher hier mehr die Ausartungen, das Verstörte herauszuheben, so liegt es daran, daß eine Störung in der geistigen Atmosphäre durchaus mit einem unheimlichen Fernereignis wie Bruckner auch zusammenhängt, mag dies noch so unbewußt und mag es auch nicht der einzige Grund sein. Es bleibt immer etwas Ungelöstes, wenn ein großes Ereignis von der nachfolgenden Generation nicht aufgenommen wurde; wird daher das neueste Schaffen vielfach als krankhaft bezeichnet — was mehr von den Sichtbaren und Lärmenden zutrifft — so ist Hauptkrankheit der Moderne eine Hauptschuld: sich mit Bruckner zu wenig oder, was noch schlimmer ist, zu äußerlich auseinandergesetzt zu haben.

Bruckner scheint so nahe, von seinen technischen Mitteln und Wendungen sieht man überall etwas erhascht, erhaben geht in Schaffen oder Suchen der größere Teil der Gegenwart an ihm vorüber als einem, den man schon kennt; nur darauf kommt es den „Geistigen“ ja an. Mancher würde über die Gewahrnis erschrecken, wie sehr gerade diese Wohlvertrautheit Bruckner verdeckt, wie unendlich fern er der Generation ist, die spielend mit ihm fertig zu sein glaubt, ihn wohl auch noch gerne unter die Überlebten stampfte. Oder man nimmt ihn als abgetanes, anerkanntes Wunder so hin; als wäre wirklich als Wunder etwas begriffen, bei dem das Staunen einmal aufhören könnte. Man bemerkt nur im Operngebiet die Wirkung nach dem Wagnerschen Donnerschlag, die Stille, die nach dem Ereignis lange nur schüchterne Versuche aufbrachte, welche teils schwächlich in Nachahmung versanden mußten oder ganz andere, vom erdrückenden Vorbild unbehinderte Wege der Oper abtasteten; die Stille nach Bruckner, die ward gar nicht verspürt und gleich

mit recht viel Lärm ausgefüllt. Es scheint vieles dem zu widersprechen, entrüstet werfen sich vielleicht manche Hinweise auf, wie vieles von ihm übernommen sei; es wird manchmal gar prunkhaft gebrucknert; Einflüsse, gar Ausbau seiner Eigenarten wollen gehört sein — schon ist ja die Historik, voreilig im Nachhumpeln, wieder daran, Ernte unter den „Zusammenhängen“ zu halten[1]). Und die da meinen, von Bruckner weg öffne es sich gegen ein Chaos hin, die irren: Bruckner hat sich verschlossen und das viele Chaotische, das ihm folgte, geht eben gar nicht von ihm aus.

Gewiß wird auch niemand behaupten, ein Großer müsse nunmehr unbedingt von Bruckner beeinflußt sein; das hieße Bruckner selbst als einen Eigenen verkennen. Auch wäre es dogmatische Bruckner-Verehrung, zu behaupten, der Zusammenhang mit ihm sei schon an sich ein Wertmaßstab für neue Regungen in der Musik; daß aber diese Wirrnis in der Generation nach Bruckner in Breite herrscht, ist aus dem Zusammenhang zwischen ihm und seiner geschichtlichen Umwelt nicht belanglos. Wer nicht rückschrittlich sein will, muß richtig zurückschauen können und wer mit marktschreierischem Fortschritt überlegen tut, der fällt primitivsten Anfangsstadien anheim, ohne auch wenigstens deren Fruchtbarkeit noch empfinden zu können. Bruckners Geist muß ja nicht Bruckners Nachahmung sein, nicht Epigonentum bedeuten. Heute steht es so, daß er den Modernen zu wenig modern, den Alten zu wenig klassisch ist, und die Dummheit auf beiden Seiten hält sich die Wage. Nicht übel ist es, noch extremere Zuspitzungen einander gegenüberzuhalten: flott stellt sich ein Teil der Moderne auf den Standpunkt, alles Bisherige sei von Gesetzen „gehemmt“, daher unvollkommen gewesen — jedes Zeitalter neigt dazu, sich für gescheiter als die übrigen, wohlgemerkt auch als die kommenden zu halten — und bei ihr fange die Musik überhaupt an; die Klassizistik stellt sich vielfach auf das Dogma, mit dem Klassizismus habe die Kunst aufgehört. Das sind die Geistesverfassungen, zwischen denen sich ein Zeitalter mit Wagner und Bruckner auswölbt.

An seinem Anfang wußte das 19. Jahrhundert noch, wo es stand: bei Beethoven; an seinem Ende nicht mehr. Durchdringend

[1]) Immerhin blieb trotz allerhand solcher Anlehnungen das eine wenigstens Bruckner bisher erspart: das Schicksal Wagners, dessen erhabener Stil durch Mode gewordene schlechte Nachahmungen Unzähligen verleidet ward, die durch sie nicht mehr zum reinen Urgrund durchblicken können.



ist auch der Gegensatz, den das Geschichtsbild in der Auswirkung Beethovens und Bruckners auf die nachfolgende Zeit aufweist: Beethoven öffnete sich förmlich gegen das ganze Jahrhundert, von Anfang an ging, was ihm folgte, von ihm aus oder setzte sich mit ihm zuweilen bis zu gewaltsamen Umbiegungen auseinander; daß Bruckner zumindest über die erste Generation hinaussprach, ist sicher, er erscheint ihr ferner als er es, obwohl noch weniger gekannt, seiner Zeit war, denn die Entwicklung knüpfte gerade an die ihm abseitigen Bewegungen. Es ist klar, daß weder dies noch jenes an sich einen Überwert des einen oder des andern der beiden Großen bedeuten würde; dieser Gegensatz liegt an grundverschiedener Art. Beethoven sprach zu den Menschen unmittelbar, wie seine ganze Kunstart vom bodenständigen und sinnlichen Erlebnis ans Übersinnliche hinausdringt; Bruckner kommt wie die älteren Meister der Kirchenkunst wieder von ganz anderem Ausgang her. Zudem bliebe nicht zu vergessen, daß auch die Anknüpfung an Beethoven sogar mit Vorliebe von Beethovens Gefahren ausging, und das umso mehr, je näher man der heutigen Zeit kommt; wurden sie bei ihm nicht zu Schwächen, so bei den Nachahmern Schwächen bis zu gröbstem Unfug.

Mag auch sein, daß die ganze Spannung nur dem krankhaften Druck einer Hemmung entspricht, die echten positiven Ereignissen in ihrer Unruhe vorangeht; aber auf die Teilfrage um Bruckners Nachwirken kann die Antwort nur sehr negativ lauten. Das Bild der ganzen Wirrnis um ihn schließt sich und mündet auch in die geschichtliche Musikentwicklung selbst zurück mit dem einzigen großen Grundmotiv: vorbei. Vorbei gesehen, gedeutet und gefühlt, vorbei gewiesen und im Wege des lebendigen Schaffens an ihm vorbeigestrichen.

### *Grundsätzliches über Mißverständnisse und Erfassungsart*

Will man diesen seltsamsten Menschen seines Kulturkreises recht betrachten, so muß es so geschehen, wie es durch ihn selbst und sein Verhältnis zu diesem Kulturkreise gegeben ist: Bruckner muß aus sich selbst heraus verstanden und empfunden sein, dann erkennt man auch, daß all das vermeintlich Verstrickte nur in der falschen reibungsvollen Auseinandersetzung mit gewaltsam vorgestellten, zu engen und unrichtigen Einstellungen beruhen kann. Keinesfalls ist er schlechtweg von vertrauten Kunstformen

und Erlebnisarten her zu gewinnen, wie es neben dem dilettierenden Tagesverständnis der Musik die ganze historische Einstellung mit ihm versucht hat; schon damit beginnen Sperrbegriffe und irrweisende Abhängigkeiten. Große Ausbruchskraft schleudert ihre äußern Formen mit aus, und die Gründe und Untergründe, die Bruckner aufriß, mußten all denen, die sich nur bis an ihre Ränder herantasteten und einen Blick hineinwarfen, schlechtweg dumpf und dunkel vorkommen. In Klangbild und Satztechnik, Form und Klangfarbe, ja von motivischen Kleingebilden an bis an seinen umfassenden Kunstgeist hinaus ist Bruckners Natur aus innerstem Grunde neuschöpferisch; er ist Urbedingtheit der Musik. Man mag daher all die Abweichungen von gewohnten Normen erkennen und mit ihnen vergleichen, ihren Sinn offenbaren sie nicht daraus, sondern aus ihrer unabhängigen Eigenwelt. Ob man Kunst von Können ableiten will oder von Müssen, von Wollen oder vom Sollen eines höchsten Ethos, in dieser letzten Fülle des Urerlebnisses liegt ihr kaum mehr ähnlich erfüllter Inbegriff. Wie alles durch die Zeit Bedingte steht ihm auch ihre Begriffsbefangenheit im Wege und den Vielzuvielen, welche Kunst am liebsten von Dürfen herleiten wollten, haben darum schon zur ersten Bedingnis, aus der Bruckner zu erschauen ist, nicht mehr die Kraft: zur Unabhängigkeit.

Würde man sich der Mühe unterziehen, alle die Punkte zusammenzustellen, nach denen Bruckner Mißverständnissen unterliegt, so würde schon eine kurze Durchsicht der heutigen Tages- und Fachliteratur zur Erkenntnis führen, daß er sozusagen in allem gesündigt habe, was überhaupt Fehlern und Minderwertigkeiten unterliegen kann; keine einzige Voraussetzung von allen, die nur von weitem einen Künstler ja Musikdilettanten ausmachen, ist bei ihm noch unangetastet geblieben, jede Teilfähigkeit ist ihm schroffstens abgesprochen, wobei es nun wieder recht belustigende Ergebnisse zeigen würde, zu vergleichen, wie wechselnd diese und jene Irrung ihm zur Last gelegt, anderes aber ihm zuerkannt wird, derart, daß auch der ganze Überreichtum an Einwänden sich selbst in Widerspruch ersticken würde. Es mag aber den Blick für einen unabhängigen Verfolg der Untersuchung des ganzen Brucknerschen Stils und Kunstwerks freimachen, wenn man einmal noch die Hauptpunkte klar und nüchtern zusammenstellt, die als Einwände gegen Bruckner im Schwange sind; nicht um kleine und größere Herostraten zu verewigen, die ohnedies mehr eine allgemeine Geistesart wiedergeben.

sondern um in aller ernsten Ruhe den Geist der Befeindung zu überschauen, soweit er ein historisch gewordenes Bild gibt, also zu Hintergrund und Umrahmung der geschichtlichen Gestalt einmal gehört.

Die Einwände aufzuzählen ist nicht schwer, es bedarf zumindest nicht der Mühe einer Zusammenstellung, man braucht nur eine aus zahlreichen Tagesbesprechungen hervorzuziehen, die sich heute etwa in einer Stadt, die noch keine dauernde Brucknerpflege kennt, an eine gelegentliche Bruckner-Aufführung knüpfen. Auch ihre Quelle ist nicht schwer zu erkennen; es ist die der meisten Musikberichterstatter, die rasch das Volk mit gangbarer Meinung zu versorgen haben und es mit paar eigenen Floskeln überlegen auftischen: Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal", allenfalls auch eines der vielen Kompendien von Riemann oder ähnliche Nachschlagewerke. Da ist denn folgendes das Register von dem, „was man wissen muß":

1. Schwulst und zügellose Üppigkeit.
2. Lose Zusammenstellung von Augenblickseingebungen.
3. Unfähigkeit in der Formgebung (nach allen Richtungen hin, als da sind: mangelnde Übersicht, Unfähigkeit der Zusammenschließung, der Verbindung, der richtigen Ausmaße, der Gedankenverteilung u. dgl. m.).
4. Mangel an geistiger Würze, überhaupt an der „so notwendigen Geistigkeit".
5. Abhängigkeit, Mangel an Erfindung u. dgl.

Sechstens darf bis heute nicht der nachdrückliche Gegenhinweis (womöglich der mehrmalige) auf Brahms fehlen, und es gehört zu den Präzisionswundern dieser ganzen Gedankenmaschinerie, mit welcher Zuverlässigkeit sein Name aufschnappt, sobald auf die ganz bestimmte Feder, nämlich die Erwähnung Bruckners, gedrückt wird.

Es gehört zur Bildung, diese sechs Wissenstrophäen rasch bei der Hand zu haben, und die zwischendurch noch täglich aufscheinenden Anwürfe sind so zahlreich wie die Intelligenzen im Meere der heutigen Geistigkeit. Überblickt man diese hauptsächlichen Punkte, so erkennt man leicht, daß zunächst die vier ersten alle in den Begriff der Form zusammenlaufen. Und auch das Musterknabentum, zu dem man einen ernsten Meister wie Brahms da erniedrigt, geht im wesentlichen auf formale Übertugenden hinaus, und es erledigt sich von selbst als ein Mißverständnis in erster Linie — gegenüber Brahms. Wer ihn liebt, rette ihn aus wahnwitzigen Ver-

gleichen. Ja selbst der fünfte Punkt, die angeblichen Anlehnungen oder gar Entlehnungen, hängt zum großen Teil mit formalem Unverständnis wenigstens mittelbar zusammen. Da er teilweise auch davon unabhängig ist, so sei an dieser Stelle nur soviel vorausgeschickt, daß schon ein flüchtiger Blick auf die Mittel, deren man sich dabei bedient, den Charakter dieses Anwurfs entschleiert; bei einem Meister, dessen Selbständigkeit nicht nur etwa in den überragenden, breiten Einzelgedanken sondern in dem ganzen Musikcharakter, riesigen Eigenwelten beruht, werden aus herausgerupften Einzelfädchen des ganzen Gewebes, kleinsten motivischen Bruckstücken „Zusammenhänge" mit fremden Motiven nach einer Methode zurechtgebogen, nach der sich kurz gesagt die Beurteilung die primitivste musikalische Grundkenntnis selbst abspricht; die unmittelbare Folge dieser Methode, wie sie ohne Scheu Bruckner gegenüber selbst von musikwissenschaftlich Gebildeten angewendet wird, wäre, daß die gesamte Musik sämtlicher Meister aus allen Zeiten den herrlichen Zustand einer Entlehnung aller von allen aufwiese. Sind die übrigen Punkte Irrungen, hier liegt durchsichtigste Irreführung[1]); Rettungsversuch, wenn alle übrigen Anwürfe versagen. Die gleiche Bewandtnis hat es mit der Behauptung, daß Bruckner stets sich selbst gleich bleibe[2]).

---

[1]) In welcher Art dies gehandhabt wird, werden noch später vereinzelte Beispiele zeigen. Eine Zusammenstellung findet der Leser im Sachregister unter „Gegnerschaft".

[2]) Es gibt wohl wenig so ausgeprägte Persönlichkeiten, die zugleich derart gegensätzliche Welten und Charaktere geschaffen haben wie Bruckner etwa mit der I., IV., VII. und IX. Symphonie, mit der E-Moll- und F-Moll-Messe, mit der lydischen und der Marien-Motette („Virga Jesse") usw. — Welche Auffassungen und welcher Ton sich hierüber noch breit machen, können als Einzelbeispiel Auslassungen wie die folgenden belegen, die einem mit R. B. gezeichneten, also wohl vom Herausgeber Richard Benz stammenden, zumindest von ihm gebilligten Aufsatz („Bücher vom Schicksal der deutschen Musik." Zeitschrift „Die Pforte", Nr. 1, Heidelberg 1924) entnommen sind; der Verfasser kann sich mit Recht auf viele Gleichgesinnte berufen und es mag auch nur als Beleg dafür, was 1924 noch aufgetischt werden kann, aus der Fülle gleichartiger Veröffentlichungen herausgegriffen sein: „Denn Bruckner ist gar kein konsequenter Neuerer, er ist durchaus rückwärts gewandt: er hüllt sich noch — man weiß nicht warum — in die Löwenhaut der Beethovenschen Symphonie; soweit noch von Erfindung bei ihm die Rede ist, besteht sie in Übernahme und Weiterbildung oder Nachahmung von Themen der älteren Musik ... Denn ein Werk, das noch der alten geistigen Ausdrucksmusik nachstrebt, wie das Brucknersche, ohne sie je erreichen zu können und dessen Verehrer uns nun auf die verstandesmäßig-formale Wirkung

Hierüber wie über die andern Punkte wird noch in gelegentlichem Ausgreifen zu sprechen sein; denn im übrigen soll die Darstellung durchaus in sich selbst, d. h. in Bruckner und seiner eigenen Welt ruhen, schon durch sie ist Unabhängigkeit die erste und selbstverständlichste Forderung. Von da aus ergibt sich genug Gelegenheit, die Haupteinwände, wenn man sie einmal klar im Auge behält, noch zu belichten; im wesentlichen erledigen sie sich, wie schon betont, ohnedies von selbst. Andrerseits bieten sie manchmal sogar den Vorteil der Klärung, so namentlich für den Haupt- und Ausgangspunkt der folgenden Untersuchungen: die Formprobleme. Gegenüberstellungen und Gegensätze vermögen oft trefflich zu verdeutlichen. Und dies hat gerade beim Formproblem noch einen weitern Untergrund: jenseits aller kleinlichen oder überhaupt einer eingehenden Abwehr unwerten Mißverständnisse spielen da auch geschichtliche mit; schon aus diesem Grunde mag es dem Verständnis treffliche Dienste leisten, von einem Vergleich des Brucknerschen mit dem überkommenen Formprinzip auszugehen, so wenig damit die Darstellung überhaupt auf den Charakter und Boden einer Abwehr gestellt werden soll; für diese mögen, wie nochmals grundsätzlich zu betonen, gelegentliche kurze Ausstreifungen vollauf genügen, vielleicht auch schon die verdiente Beachtung übersteigern.

Bruckners Werk aber gilt es darum weniger in Analysen, d. h. von außen entwirrender Beobachtung, als nach Einblicken und Einfühlung in die Schaffenszüge selbst zu betrachten, sogar da, und ganz besonders da, wo es um den Aufbau ganzer Werke geht. Man könnte von überallher das Hinwehen dieses Charakters gegen die Musik hinaus verfolgen, das Erstehen der großen und kleinsten Klangsymbole als sichtbar werdenden Hauchs seines Gewaltgeistes.

---

hinweisen, da die geistig-seelische ausbleibt, kann uns die Wahl zwischen der Welt der Tondichtung und der Welt der Tontechnik nicht schwer machen ... Sie geben mir im Falle Bruckners Recht." (Der Verfasser wählt Briefform, er gibt also sich selber Recht.) „Sie haben anscheinend selbst zu oft den Versuch gemacht, der quälenden Langeweile dieser Symphonien seelische Eindrücke in der Art der alten Musik abzugewinnen. Über die Entdeckung einiger Ansätze scheinbar schöner, wenn auch bekannt klingender Thematik werden Sie, genau so wenig wie ich, hinausgelangt sein und gegen das übrige Aufgebot an Klangfülle und Reichtum der orchestralen Mittel werden Sie den instinktiven Einwand nicht los geworden sein, daß es innerlich nicht berechtigt ist, da geistig nichts da ist, was mit diesen riesenhaften Mitteln aus der Hinterlassenschaft Beethovens ausgedrückt werden könnte ..."

Von überallher wäre auch, richtig angesetzt, das Verständnis dieser scheinbar erdrückenden Musik gar nicht schwer, sie wirkt an sich unmittelbar erhebend, und das einzig Erschwerende sind eben die davor aufgeworfenen Sperrbegriffe. Man könnte von der Schönheit der thematischen Gedanken und ihrer Weltsymbolik ausgehen; könnte von seinen Klängen und ihrer Entfaltung herkommen, von den Entwicklungen und der Verteilungskunst; von dem Gesang oder von der fernen Menschengelöstheit dieser Musik; von ihren Kämpfen oder von der Majestät des Ordnens; vom Menschen und den Zeichen seiner Kunst; von der Lebensfülle seiner Melodien oder vom Rhythmus; von Krönungen oder kleinsten Gefügen; nirgends fände man ein Ende und von überallher den Einbruch in die Weiten des allseits unendlichen, nie zu bewältigenden Problems Bruckner. Es stimmt zum Bilde dieses Mannes wie zum Hintergrundbilde seiner Zeit, daß man ihn da am ausgiebigsten verkannte, wo er am größten ist, persönlich wie historisch von der einschneidendsten Gewalt: in der Form. Dies allein würde schon lohnen, bei ihr anzusetzen und hernach durchgängig die Betrachtung von da aus anzupacken und durchzuprägen, es ist günstigster Ausgangspunkt auch fürs Eingehen auf alle übrigen Stilmerkmale.

Jedenfalls ist damit ins eigentliche Zentrum des ganzen Sperrwalls eingebrochen, den ehrliches und gewolltes Mißverstehen vor Bruckner aufwirft. Alle übrigen der vielverbreiteten Mißverständnisse lösen sich von dem Augenblicke, da sein umfassendstes Walten, das gestaltende, sich in seinem Sinn enthüllt, den man nicht einmal verzerrte, sondern weglog. Es ist auffällig, wie man ihn gerade hier treffen will, und wie sich von allen Seiten die Anwürfe zu dem einen Schlagwort zusammenballen, um dem Untreffbaren einen wunden Punkt anzudichten. Selbst der Abgestumpfteste steht staunend vor den Widersprüchen, der Borniertheit und Hilflosigkeit, die noch nicht einmal bis zur ersten Besinnung gelangt ist, ob man jene Formenlehre treiben will, welche das Kunstschaffen lehrt, oder jene, mit der sich die Schulmeister vor den Abgründen der Kunst retteten. Daß zwar die Fachwissenschaft, statt von der Kunst neue Forderungen anzunehmen, ihr lieber selbst welche aufstellt, ist nicht weiter erstaunlich, hier kommt nur dazu, daß gerade seit Bruckners Zeit auch die Schaffenden von nichts soviel faseln als von neuem Formsuchen und nicht merken, daß längst erdrückend ein überragend neues Formprinzip vor ihnen steht.

Daß derlei unverständiges Geschwätz über Bruckners Form allenthalben auch sonst gescheite Leute im Munde führen, verschlägt nichts: Gescheite sind es ja, die besonders typischer Weise dem Genie gegenüber versagen. Wenn man sich mal die Mühe nimmt, all die gewohnten und nachgeplapperten Äußerungen hierüber durchzudenken, so kommt man zu einem Ergebnis, das Bruckner (anscheinend doch nicht ganz so beschränkt) einmal folgendermaßen[1]) in Worte kleidete: „Da sagt der Hanslick immer, ich hätte keine Form, keine Form! Ich meine, wenn man dem Herrn Doktor einmal so recht am Zahn fühlte, was er denn eigentlich darunter versteht, unter der Form, so — glaube ich — wüßte er es zuletzt selbst nicht recht. Ja, hat denn der Künstler nicht das Recht, sich für sein Werk eine Form zurechtzumachen, die ihm gerade paßt?“ Eine Zeit ferner, die mit ihrem trockenen Wissen von jenen Naturereignissen nichts mehr weiß, die nur in der allergrößten Kunst stecken, kann auch deren Form am allerwenigsten verstehen. Bruckner hat in der Form vollbracht, was sonst nur das Werk ganzer Kulturen, das unsichtbare Streben mehrerer Generationen; mehr als bloße Wandlungen oder Vollendungen im künstlerischen Ausdruck bestimmter Epoche; schon das wäre Titanentum; er hat darüber das musikalische Formproblem an sich über zeitlich-stilistische Bedingtheit hinausgehoben. Es geht um mehr und etwas anderes als etwa bloß vergrößerte oder neue Formumrisse, Satztypen o. dgl. Seine Formtat ist ein selbst wieder nur größten Naturereignissen vergleichbares Geschehnis in der gesamten Musik- und Geistesgeschichte.

Schließlich lohnt es sich aber, noch ein siebentes der sehr landläufigen Mißverständnisse ins Auge zu fassen und es sogar grundsätzlich gesondert, trotzdem es im wesentlichen ebenfalls mit der Form zusammenhängt, aus dem Folgenden auszuscheiden. Es ist die Frage der Begriffe klassisch und romantisch, die auch sonst sehr mißverständlich auf Bruckner angewendet werden, womit man zugleich im Kreise zu Ausgangsfragen zurückkommt. Was hier — noch weit über Bruckner hinaus — für Verwirrung herrscht, ist in der Tat schlimm und ernstlichen Eingehens wert, da sie ständig selbst in die Wissenschaft noch hineinspielt.

---

[1]) Mitgeteilt bei Carl Hruby, (a. a. O. S. 22).

Man bezeichnet da und sonst allenthalben noch als klassisch das Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt. Das ist ein heilloser Gemeinplatz: als ob es aus irgendeiner Zeit wahre Kunstwerke geben könnte, auf welche das nicht zuträfe. Demnach wäre klassisch einfach alles, was sich zu meisterhafter Vollendung erhebt. (Welcher Mißbrauch zudem, daß dann dies Wort stets auf einen bestimmten engen Ausschnitt aus der Musikgeschichte zugespitzt wird, welche Entwürdigung der großen Meister, die ihm angehören!) In der Tat hat auch der Sprachgebrauch — und zwar schon lange vor der Musikperiode des Klassizismus! — die Anschauung so zugespitzt, als bedeute Klassizismus den Höhepunkt des Könnens überhaupt, jedermann weiß, daß im Volksmund oft klassisch soviel wie erstklassig bedeutet. Dahin gelangte auch sehr allgemein die Schulweisheit des 19. Jahrhunderts. Für irgendeine Kunstwissenschaft sind diese oder ähnliche Gesichtspunkte natürlich von Grund auf unbrauchbar. Es ist klar, daß hier und im Folgenden durchwegs von Klassizismus im Sinne eines Stilbegriffs nicht aber eines Rangbegriffs die Rede ist[1]. (Es gibt genug kleinere Meister und wertlosere Werke auch des klassischen, wie jeden Stils.)

Wenn man erkennt, daß ein Formmerkmal des Klassizismus in der Neigung zu fortwährender Teilabstückung in Symmetrien dem Prinzip einer besonderen, nämlich fast augenhaft deutlichen Überblickbarkeit dient, so ist damit freilich auch für den Philister der Kunstlehre die Enthebung von der Notwendigkeit gegeben gewesen, sich für das Formverständnis anzustrengen (was bei älteren Meistern und dann z. B. bei Bruckner, auch bei Wagner gewiß nötig ist); und das führte dahin, sehr bequem von dort aus eine dauernde und einzige Norm zu dekretieren, ohne blasse Ahnung von Formbedingtheit durch Stil- und Weltgefühl. Aber die Geschichte wendet sich da sehr überraschend: ist dieser stilpsychologische Untergrund für ein Kunstwerk gefunden, so stellt sich von ihm aus die gemäße Form wieder höchst einfach dar, sobald sie zu künstlerischer Vollendung gelangt ist. Dies ist der Maßstab jeder hochwertigen Formkunst. Hilfloser als es geschah, hätte man sich einer so großen Erscheinung wie dem Klassizismus nicht gegenüberstellen können. Die Geschichte aber verläuft in kunstpsychologischen Entwicklungen, aus denen wechselnde Formprinzipe bedingt sind, und diese sind

[1]) Vgl. auch die Anm. S. 53.



an sich von allen jenen falsch versteiften Wertfragen losgelöst wie eine Art Naturnotwendigkeit in der Kunst zu betrachten. Oder wollte man sich etwa zur Folgerung bekennen, daß Bach oder Händel, oder Purcell, Michael Praetorius oder Josquin weniger „konnten" als die Klassiker? Wohin führt überhaupt diese unsinnige Vorstellung vom Klassizismus? Ihre erste Folge ist eine Beschränkung des Lehr- und Kunststoffes, für die sich jene bedanken mögen, die wieder nur der Aufrechterhaltung dieser Blickweise weiter dienen sollen.

Man nahm es denn, vielleicht auch bestärkt durch teilweise im Versuchscharakter gebliebene Anfänge, als gegebene Voraussetzung hin, die Romantik müsse in der Form eine Schwäche enthalten; sie sei nun einmal „Auflösung", krankhaft (nach einem mißverständlichen, übrigens nur aphoristischen Ausspruch Goethes); man kam sogar noch über die Anschauung hinaus, klassisch sei einziger und alleinseligmachender Höhepunkt des Formens, schlechtweg auf den Standpunkt, Formkunst mit Klassizismus überhaupt gleichzusetzen — und das führte wieder zu neuer Verdrehung: nämlich zu den Versuchen, andere Künstler in die Klassik hineinzuzwängen, damit man ihnen das Bürgerrecht in guter Formkunst zuerkennen könne! Dabei ist der ganze Wirrwarr, der immer im Kreise herumführt, für jeden halbwegs hellen Kopf mit einem Schlag gelöst: man muß nur über die doppelte und mehrfache Anwendung des Wortes „klassisch" zur Besinnung gekommen sein. Romantik ist nicht Zerfahrenheit, wohl aber Gefahr, — wie die Genialität; welcher Kraft es bedarf, auch sie zu überwinden, zeigt das Versagen oder eine Unvollkommenheit mancher romantischer Künstler, was man eben dann ganz falsch, leichthin als den Inbegriff vom romantischen Wesen ansah. Nun ist aber — die Flut von Mißverständnissen geht weiter — nichts so irrig wie die Meinung, solche Überwindung sei an sich bereits wieder Klassizismus, der aus der Romantik emporsteige. Zu solcher Ansicht haben dann vor allem Erklärungen wie die Hugo Riemanns in seinem Musiklexikon beigetragen, wo jeder Aufklärung Suchende folgendes (über den Begriff „Romantik") finden kann: „... Aller Romantik haftet daher etwas von dieser Unklarheit und Verworrenheit an ... In diesem Sinne ist ein Romantiker jeder Künstler, der die gewordenen Kunstformen und Kunstgesetze ignoriert (!) und ganz frei aus sich heraus Neues schafft, ein Klassizist dagegen der, welcher die überkommenen Formen mit Bewußtsein innehält und vervollkommnet (!), (ein Klassiker dagegen einer, dessen

Kunsttaten der Zeit Trotz [!] boten).“ Man steht sprachlos vor solcher Belehrung in einem sonst hochragenden Buche, deren nicht nur zwiespältig sondern mehrfach ineinander geschachtelte Mißverständnisse jeder denkende Schüler leicht entwirren kann. Was hier zu allem auch noch mitspielt, ist eine Verwechslung der Romantik mit dem Sturm- und Drangelement, das in geläuterter Form in ihr wieder enthalten sein kann.

Die Merkmale einer großen, gesunden und geläuterten Romantik sind aber von den klassischen so charakteristisch verschieden, daß es gar nicht angeht, sie solcher Weise in eine Linie zu stellen, daß Formfreiheit jene ausmache, Formvollendung aber diese, woraus der Romantik als edles Ziel die Rückkehr zur Klassik vorzuschweben habe — man erkennt auch das historische Teilmißverständnis, das hier hereinspielt. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß die Romantik bei aller Eigenart und mit allen Abweichungen auch noch eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten mit dem Klassizismus aufweist, schon indem sie ja aus diesem heraus ihre Umgestaltung zu eigenen Kraftbewegungen begann. Wie sich einst ein Lärm erhob, es dürfe nach den klassischen keine neuen Formen absoluter Instrumentalmusik mehr geben (und die Schaffenden selbst dem Problem auswichen, indem sie zu den Programmformen griffen), so fürchten Ängstliche bis heute, der Klassizismus büße von seiner Herrlichkeit etwas ein, wenn man noch andere Formprinzipien neben ihm bestehen lasse; die Erregten mögen sich beruhigen und weniger weltfremd mit den Entwicklungen gehen; nicht das geringste wird den Klassikern, noch auch ihrer Form, von ihrer Größe abgetragen; sie sollen nur nicht den Blick auf Frühere oder Spätere verdecken. Musikwissenschaft und Pädagogen bildeten sich ein, den Strom zu beenden, indem sie ihn verstopften. Klassische Form ist so wenig wie klassischer Stil an sich schon ein Rangbegriff, sie ist ein Artbegriff, der zu Vergleichen und zur Erkenntnis geschichtlicher Zusammenhänge heranzuziehen ist. Die wohlbegreifliche Folge einer Auffassung aber, die romantischen Künstlern grundsätzlich formale (somit überhaupt künstlerische) Vollendung absprach, mußte der Gedanke sein, den Begriff des Romantischen überhaupt zu tilgen, als würde das Wertvolle dieser Richtung an sich wieder klassisch[1]); diese Erwägung ist mehrfach

[1]) Als Mozarts Musik neu war, selbst noch Anfangs des 19. Jahrhunderts, schalt man ihn romantisch; das beruht zum Teil darin, daß sich der Ausdruck damals noch nicht bei jedermann in seiner stilistischen Bedeutung gefestigt

ernstlich aufgeworfen worden und sie mag selbst wissen, wie sie dann mit der einfachen Tatsache fertig werden will, daß das Romantische für sich ein großer eigener Typus von weltgeschichtlicher Bedeutung geworden ist. Auch die Allgemeingültigkeit des einmal dargestellten Kunsterlebnisses ist gegenüber solchem Kunstcharakter, wie ihn nur eine einzige Naturszene Wagners oder ein Satzteil Bruckners darstellt, nicht ernsthaft der romantischen Kunst aus Grundsatz abzusprechen. Aber jene Erwägung, den Begriff des Romantischen etwa entbehren oder den Mißbrauch damit abschütteln zu können, läuft offensichtlich in den Sprachgebrauch zurück, wonach Werke, die im volkstümlichen Sinne „klassisch“ benannt sein sollen, erst zu gewisser Allgemeingeltung und Vertrautheit vorgerückt sein (oder wie Riemann es im Lexikon ausdrückte „den Zeiten Trotz geboten“ haben) müssen; ein Beleg, daß da jener Sprachgebrauch mitspiele, scheint auch darin zu liegen, daß gleiche Erwägungen auch für andere Kunstgebiete, vor allem für die Literatur laut wurden[1]).

All diese am Begriff des Romantischen haftenden Mißverständnisse wurden nun auf Bruckner angewendet, er hatte schon sein Leben lang darunter zu leiden, sie haben sich aber seither nur verhängnisvoll gefestigt. Über sie grundsätzlich Klarheit zu gewinnen, ist schon deshalb vonnöten, weil man dabei stehen blieb,

---

hatte; andererseits nahm man vielleicht mit Recht wahr, daß romantische Elemente schon in Fülle bei Mozart verborgen und manchmal zutage liegen, wobei alle möglichen unklaren Verwechslungen, wohl namentlich mit Sturm und Drang, hereinspielten, dann auch schon jener Sprachgebrauch, der eine geringschätzige Wertverknüpfung im Worte „romantisch“ mitenthielt.

[1]) So sagt Wilhelm Dilthey („Das Erlebnis und die Dichtung“, Leipzig 1906, S. 202) von der Weltansicht der Generation nach Goethe, Kant und Fichte: „In einem näher zu bestimmenden Sinne kann man den umlaufenden Namen der Romantik für diese Weltansicht in Anspruch nehmen. Falls man nicht vorzieht, dem Mißbrauch, der seit mehr als einem halben Jahrhundert mit diesem Namen getrieben worden ist, einmal dadurch ein gründliches Ende zu machen, daß man sich seiner entledigt.“ Vgl. zum Vorigen auch: Friedrich Gundolf („Shakespeare und der deutsche Geist,“ Berlin 1922, S. 323) „Keinesfalls darf man die Romantik bloß als eine Reaktionsbewegung gegen die Aufklärung betrachten oder als einen Widerspruch gegen klassizistische Tendenzen — ein Verfahren, das überhaupt gegenüber wirklichen Lebensbewegungen immer versagt. . . . Auch die Romantik entspringt einem durchaus positiven Lebensgefühl, wie der Sturm und Drang selbst . . . sie ist in ein paar genialen Menschen als primäres Erlebnis entsprungen.“

klassische und künstlerisch vollendete Form einmal gleichgesetzt zu haben und ganz einfach die Haupterfüllung übersah, die seither die Entwicklung absoluter Musik erfahren: daß nämlich die Romantik mit Bruckner zur kraftvollsten Zusammenwuchtung ihres eigenen Formwillens kam, ihr eigenes Formprinzip groß und mächtig erstand.

Auch in diesen gangbaren Mißverständnissen verbirgt sich noch manche Furcht. Sie sind die Trümmer und Splitter, in die man seine Übermacht zerschlug. Was zu erdrücken droht, ist die innere Kraft all der schlichten Reinheit in Bruckner. Die letzte Tiefenerfassung dieses Gewaltgeistes steigert das kleinste Ereignis und letzte Klangelement in unbegreiflich große Wucht. Jedes Ertönen, mag es noch so leise kommen, ist bei Bruckner eine Macht, die aus letzten Tiefen erbeben läßt. Daher auch schon die einzigartige Ergriffenheit mit jedem Ansatz, jedem Akkord, jedem aufleuchtenden Melodiebogen. Überall die Mystikergewalt. Es gibt keinen, dessen Musik schon vom Thema an in gleicher Grundmacht niederschlagen würde, derart, daß man zu begreifen beginnt, wenn sich die Zeit davor in Phrasen rettet. Es gibt auch kaum einen Meister, bei dem jede kleinste Einzelheit ähnlich bedeutungsschwer ist, und man hätte statt schnellen Absprechens der Formkunst lieber die Kraft bedenken sollen, die zur einheitlichen Zusammenfügung solcher Einzelheiten nötig ist, die Tragkraft, auch entsprechend schwere Bogen zu gestalten. Alle Ideen Bruckners sind Anrufung, sein bloßer Ansatz schon magische Beschwörung der Töne, übermächtig und unheimlich gleich der Art, wie er sich in einen Akkord tief hineintrinken kann. Überall das Geheimnis, das Erschauern vor dem eigenen Eingebungswunder; das Hochfeierliche, das nicht mehr menschliches Pathos ist; nennt man es kurz das Ereignishafte, so entspricht es auch ganz Bruckners Gestalt. Daher auch seine Unerreichbarkeit für jeden seelisch Unfreien.

Der unendlichen stillen Macht solcher Grundbebungen ist eine Zeit des Oberflächengezitters unzugänglich. So ist in der Fremdheit rings um Bruckner ein weiteres Hemmnis, oder vielmehr das alle übrigen umfassende die Schwäche.

Auch darin stecken Mißverständnisse, daß man die druckhafte Fülle solchen Urerlebnisses mit Belastung verwechselte und Bruckner zu den „Pathologischen“ oder zur „Deszendenz“ schob, wie es ja





zugleich historisierender Bequemlichkeit höchst willkommen war. Daher aber auch der Reichtum an Problemen, der sich mit jedem Augenblick eröffnet, ein Merkmal urwüchsigsten Genietums und — der Einfachheit; denn die Probleme stecken im Urgrund und nicht in den noch so komplizierten Verästelungen der Erscheinungswelt. Die sind es, die mit Vorliebe und gar nicht so schwerem Triumph der Intellekt löst, das Genietum, schöpferisch erschauend, webt an den Untergründen. Bruckner ist einfach, weil über jedem seiner Gedanken etwas unantastbares liegt, ist voller Ruhe und doch voll Schauern hocherhabener Erregung; die aber hebt sich selbst stetig bis an ihre eigene läuternde Überwindung hinaus; seine Kunst umfaßt in jedem Augenblick Dämonie und Bezwingung zugleich.

Der Zeit fehlt vor allem die Kraft; sie erträgt nicht, heute noch weniger als zu Bruckners Lebzeiten, diese prangende, heiß ausgegossene Schönheit, am allerwenigsten ihre Ruhe. Selbst die breite, feste Sicherheit ist ihr unheimlich. Und daß sie die Form nicht verstand, lag daran, daß sie ihr nicht standhielt. Segen, leuchtende Schöpferkraft — davor verhüllt sie sich, wie vor Erlösung, die kein weiches Erlösungssehnen ist. Schon aus dem Seelentum von Bruckners Kunst erklärt sich das scheue Zurückschlagen, das sich seine begrifflichen Versperrungen gegen sie aufkünstelte, sich an seltsamst vorgetäuschten Anlehnungen anzuklammern sucht. Es scheint auch wirklich, so widerspruchsvoll dies klingen mag, daß in der Schönheitsgewalt selbst die Verkennung des Formsinns schon beruht: in derart heißem Überquellen war man ihrer nur als höchster phantastischer Freiheit gewärtig, konnte sie daher nur als Phantasieren sich erklären, um sich zugleich damit vor ihr und der Kraft ihrer voll bewältigenden Aufnahme zu retten.

Für Bruckner wird die Welt dann reif werden, wenn sie zu ihm flüchten muß. Wer wüßte auch ernstlich um seine Größe, der meinen kann, das Menschenalter seit seinem Tode (und gerade dieses!) habe über seine Stellung oder Bedeutung klaren Abstand gewonnen. Es gibt genug Ereignisse, die überhaupt erst nach dem Schlafengehen mehrerer Geschlechter für die Welt erwachen können. Wie wäre es sonst geschehen, daß Bruckner hindurchging und noch kein Aufruhr in ihr ist! Das Ereignis liegt nicht für die Heutigen schon zu weit zurück, sondern zu nah; ein Vierteljahrhundert kann auch in der Tat längst nicht hinreichen, daß man es übersehen könne,

und selbst hundert Jahre wären da gar nicht viel[1]). Bruckner wandelt durchs neunzehnte Jahrhundert und gehört keinem an. Es geht auch bei ihm nicht sosehr um eine erforderliche Zeitspanne als um die Zeit, die für ihn bereit ist. Zudem ist es schwer, hinter der modernen Umwelt und nüchternen Gegenwartsform solche Gestalt zu erkennen, schon aus der Gewandung des Gegenwartsmenschen muß man ihn herausheben, der er sich, durch und durch Künstler, ohnedies schon selbst enthob. Dann erst entdeckt man überall die Sage in ihm. Die Stärke seiner innern Berufung ist von vorzeitlicher Größe, sein Bekennertum von der Musik und von ihrem Geiste gleicht der Glaubenskraft der Evangelisten. In ihm schwingt stets großes Geläute, er ist Weckrufer, Segenspender, prunkhaft aus innerem Königtum; immer überlebensstark, von Uranfang und Weltende erfüllt. Man spottet über „Heiligenkult“ mit Bruckner: wäre man nur imstande, gerade über das Dogma des Kirchenheiligen hinauszudenken, dann würde sich dem Spott noch wenigstens die Kraft paaren, welche erkennen ließe, was je Heldentum bedang und die Erhabensten aller Zeiten jenseits von Dogma und Glaubensenge vor dem Geiste der Menschheit geheiligt hat. Ob Heimatbauern und Kirche ihren Erzgeweihten verkennen, er ist vom Schlage derer, die nur je aus dem Urheroentum der Seele aufragten, der Seher und Propheten, der Glaubensgründer und ihrer Apostel, der Heroen und Erzväter. Dem Mythus und dem Testament scheint er entstiegen, wie auch ihre Sprache aus der seinen hallt, vernehmlich für jeden, der hinter Wort und Ton gemeinsame Urgröße herauszuhören vermag. In diesen letzten Größen liegt die Einheit zwischen ihm und seiner Kunst. Er ist, was einst auch Urgestalt des Künstlertums unter den Menschen war, nicht mehr was sich die Gegenwart unter einem Künstler zu denken vermag. Ihr Gelächter schloß sein Lichtschein mit ein, als er unter Irrelichtierenden wandelte, Weltgeist unter den Geistern, der ein Zeitalter zu sühnen vermöchte, wie er die Musik entsündigt

[1]) Es gibt gerade in der Musik noch andere Beispiele, wie etwa neben den mehr als 170 Jahren, die seit Bachs Tod verstrichen, auch die mehr als 250 Jahre seit dem Ende des Heinrich Schütz, eines Künders, der nicht etwa schon „unzeitgemäß“, „überlebt“ oder dgl., der weder in Ausdrucksmitteln noch gar seinem Geiste nach „veraltet“ ist, sondern dessen Zeit ebenfalls noch gar nicht gekommen, ja der ähnlich wie Bruckner und Bach schon zu Ende seines Lebens zunächst eine ganz andere, ihm abseitige Generation heraufkommen sah.

hat. Er predigte stärkeren Geschlechtern und keine Zerfallsgeister halten ihn mehr auf. Hätte die Zeit ihn begriffen, so müßte sie sich selbst aufheben.

Nicht weil er zu eng und nicht weil er zu weit, noch weil er vergangenen und nicht einmal weil er kommenden Geistes war, schmähte man ihn, weder weil er zu gekannt noch weil er zu unbekannt, nicht weil er Bauer und nicht weil er es mit den Geistlichen hielt, auch nicht weil er zu schönheitsselig noch weil er zu romantisch, schon eher weil er zu fremd und, alles in einem, weil er zu groß war.

---

## Zweiter Abschnitt

# Die Formdynamik

## I. Kapitel

# Bruckners Formprinzip

### *Der musikalische Formbegriff*

Zweierlei stemmte sich der Erkenntnis Brucknerscher Gesetze entgegen. Einmal hatte man die Veränderungen nicht erfaßt, die seit der Überwindung des klassischen durch das romantische Formgefühl vor sich gehen und jenes verdrängen oder wenigstens durchdringend umgestalten mußten; dann aber hatte man den Begriff der Form selbst und das Problem in seiner Wandelbarkeit nicht erkannt; wie überhaupt wieder einmal ein Wort einen Begriff zudeckte. Und hier liegt der Kern des Mißverständnisses, aus dem sich auch das erste von selbst ergibt. Man muß erst den Begriff suchen, der über allen Wandlungen steht und sie einschließt.

Will man das Formprinzip irgendeines Meisters oder Zeitalters durchdringen, so kann man mit der alleinigen Betrachtung und Voranstellung dessen, was man den „Grundplan" nennt, nur kurzerhand mit allem unentrinnbar auf Formalismus hinauslaufen; man muß vor allen Dingen die gestaltende Willensregung selbst erfassen, ihre Kraftlinien mit ihren Entwicklungszügen. Was man als Form bezeichnet hat, ist in Wirklichkeit Übergang von Kraft in Form (ebenso wie die Harmonik Übergang von Klangspannung in Klangbild, das Melodische Übergang psychischer Kraftbewegung ins andeutende Bild[1]) der tönenden Punktreihe). Form ist nicht das, wovon der Strom des Schaffens ausgeht, sondern worein er mündet. Auf höchst unvollkommenem und daher meist falsch auslaufendem Wege ist die Lehre, welche sich auf die Anweisung beschränkt, diese

[1]) Im weitesten Sinne ist denn auch Form allen übrigen Elementen der Musik immanent, d. h. unlösbar und ursprünglich einverwirkt, der Melodik, Rhythmik und Harmonik, schon jedem Akkord und — sogar dem Tone.

und jene Verteilung von Themen, Perioden, Satzgruppen usw. zu verfolgen, bis zur Beschreibung des Gesamtumrisses; das ist zwar ein Teil der Aufgabe, unumgänglich, und es kann doch um sie herumführen, wenn es nicht andere ihrer Untergründe mit einschließt; man soll vielmehr zur Empfindung hindringen, wie inneres Drängen und Entwickeln sich in Formkurven ergießt, wie das Formen zur Form wird. Wird, nicht erstarrt! Form ist (wie es bei einem musikalischen Element selbstverständlich, aber auch für jede andere Kunst zutrifft) kein Ruhe- sondern Spannungsbegriff, der das Werden ständig in sich lebendig trägt. So ist musikalische Form stets die in Schwebe gehaltene Wechselwirkung von Kraft und deren Bezwingung in Umrissen, aber sogar in diesen selbst, in den Umrissen, liegt nicht, wie es stets falsch gesucht wird, ein Problem des Ruhezustandes, sondern höchster Bewegungsdrang. Sonst und mit jenem Lehrstandpunkt, der vom Umrißschema aus die Musikformen aufweisen will, wird zum Anfang, was für den Schaffenden Ende ist, Ausgleich der Kraftentwicklungen. Nicht nachträgliche Einfriedung liegt in den Umrissen, sondern die gemäße Auswirkung, die sich die treibenden Formkräfte schaffen. Es kommt auch in der Kunst darauf an, erst das Leben und letzten Ursprungs Naturhafte in ihr zu erkennen.

Der Wert, die künstlerische Vollendung einer einmal geschaffenen Form, beruht dann in der Frage, ob Kraft und Umriß, innerer Formtrieb und äußere Formabzeichnung einander entsprechen, ob die inneren Formvorgänge das ihnen gemäße Auslaufen in den äußeren Umrandungen und Aufbauplänen finden; ob deren Bild Ausdruck jenes Willens und klar auf ihn zurückweist, oder ob es willkürliche Einfriedung. Dieser Einklang zwischen inneren und äußeren Formelementen ist die eigentliche künstlerische Leistung, und sie wird im ganzen Verlauf der Brucknerschen Formentwicklung von Grundzügen aus zu betrachten sein, die sein neuartiges Formprinzip fordert. Künstlerische Vollendung der Form hat mit Regelmäßigkeit oder Unregelmäßigkeit nichts zu tun; auch eine unregelmäßige kann als der einzig richtige Ausdruck der besondern Art jenes inneren Formwillens entsprechen.

Die Musikwissenschaft, und wohl vor ihr noch die Pädagogik, hat allzuleicht vergessen, daß wir in der Musik streng genommen keine Form haben, sondern einen Formvorgang. Wir müssen uns also daran gewöhnen, beim Begriff „Form“ in etwas anderm

die Hauptsache zu sehen als in den äußeren Umrissen, die selbst nur Fingerzeige für jenes andere sind und auf die eine allzubillige Betrachtungsweise ihr bequemes Schwergewicht legt; daß die äußeren Umrisse etwas durchaus wesentliches und niemals etwa als nebensächlich zu übersehen sind, ist damit auch gegeben, aber ihr Rätsel eröffnet und löst sich überhaupt nur, wenn man beim formgestaltenden Leben einsetzt (sonst ist es überhaupt kein Problem, sondern äußerliches, mechanisches Nachziehen). Das formgestaltende Leben aber ist aus der Zeitseele heraus Veränderungen unterworfen. Musik ist nicht nach einem oft variierten Wort[1]) „tönende Architektur", sondern bauender Wille.

Darum ist es widersinnig so vorzugehen, als würden wir die Form nur sehen; damit denkt man immer allein an die starr gewordenen Umrisse; wir empfinden die Form. Nicht die Übersichtlichkeit ist, mag sie wie z. B. bei Bruckner auch ganz einfach sein, das eigentliche und wesentliche, sondern man sollte lieber von Überspürbarkeit reden, wo man an Formgefühl, Meisterung, und Geschlossenheit denkt; man spürt Atem, Art und Grundstöße der Form schon in den kleinsten Teilen, längst ehe sich der Aufriß des Ganzen darstellt, der mit ihnen innerlich übereinstimmt; denn Musik ist keine Augenkunst. Nicht daß die Formen (nach dem Umriß für jedermann mechanisch beschreibbar) da sind, ist von Belang, sondern aus welcher Dynamik sie ausgeworfen sind. Und auch das gilt ebenso von den kleinsten formalen Teilerscheinungen an. Vollends das berühmte Schema der gesamten Satzentwicklung wird zum Schemen gegenüber den Vorgängen, von denen es gezeitigt ist.

Eine unselige, aber hart verwurzelte Blickweise hat alles Formwesen der Musik schon um Sinn und Leben gebracht. Enge des historischen Blicks hat auch hier Unheil gestiftet; die Formenlehre, die heute Lehrwesen und Ästhetik beherrscht, ist im wesentlichen eine Frucht der nachklassischen Zeit, baut auf Betrachtungen, die schon dem klassischen Schaffen unmittelbar, aber am Äußerlichen nachtastend mitfolgten, und hat es unterlassen, Abstand von den Vorbildern zu gewinnen. Die erste Folge ist, daß auch die klassischen Formprinzipien, deren Größe und Klarheit einer Ausgangs- und

[1]) Friedrich Schlegel hatte die Architektur als eine gefrorene Musik bezeichnet. Dies nun zurückzudrehen, Tonkunst als „flüssig" oder selbst etwa luftig gewordene Baustruktur zu bezeichnen, ist das gleiche, als wollte man das Leben im Menschen als beweglich gewordenes Skelett definieren.



Mittelpunktstellung im Unterricht durchaus wert sind, falsch erfaßt und nebst manchen schweren Irrtümern sogar hinsichtlich des vielgedeutelten äußern Aufbaus selbst um ihren Sinn und um die Erkenntnis ihrer schöpferischen Notwendigkeit gebracht sind; wenigstens so, wie sie allgemein von Jahrzehnt zu Jahrzehnt gelehrt werden, (sonst wäre auch nicht die unsinnige Erstarrung sogar in der Aufweisung der äußeren Typen möglich geworden). Nun aber die schöpferische Spannung außeracht bleibt, die zu ihrer Zeit gerade dieses Formprinzip hervortrieb, geht jeder Halt verloren, der für Wandlungen des Formprinzips, frühere und spätere, das Verständnis bedingt. Mozarts und Beethovens Formkunst wäre schlaff, wenn sie wirklich in dem bestünde, was man seit Jahrzehnten in Schulen und Büchern als ihr Wesentliches lehrt, indem man von ihrer Formmeisterung die Endumrisse abhebt (wie eine Haut abzieht, „abstrahiert") und die Schöpferkräfte verschweigt, die gerade dahin trieben; man schafft für die ganze Klassik ein Schema von fünf hauptsächlichen Formtypen, das aber sieht man nicht, welchen Reichtum an Formen dieses Schema verdeckt[1]).

Was aber diese einseitige Blickrichtung auf die Umrisse förderte, das war nebst solchem grundsätzlichen, noch näher auszuführenden Mißverständnis noch eine historische, aber eben durch den klassischen Zeitstil bedingte Erscheinung; daß nämlich der Klassizismus sehr stark aus den ganzen Formerscheinungen die Umrißlinien heraushob, ein ganz ungewöhnliches Schwergewicht auf sie legte und sie im Zusammenhang damit, wie schon zu betonen war (s. S. 223), fast einer Augenübersichtlichkeit näherte. Es war eine Bannung auf einen überblickbaren Eindruck, der schon im Hören wie ein Niederschriftsbild festgehalten werden sollte; daher

[1]) Man könnte angesichts dieser und all der früher schon berührten Einengungen, Verirrungen und Selbstverstrickungen die allgemeinere Frage aufwerfen, wieso von allen Kunstbetrachtungen gerade die Musiklehre die unfruchtbarste Vertrocknung zur Musikphilologie und darüber hinaus zu einer richtigen wissenschaftlichen Bürokratie erfahren hat; wer die Geistesgesetze näher kennt, wird es nicht so verwunderlich finden: wo die Schöpferkraft am absolutesten alle Erscheinungen und Formen bedingt, unvergleichlich reiner und immaterieller als in andern Künsten, da muß auch die Reaktion und Festklammerung am stärksten sein, das beobachtende Suchen umso gewaltsamer Begriffliches zu erhaschen streben, und zwar dem Unheimlichen gegenüber möglichst heimelige, vertraute Begriffe.

Symmetrien vom Kleinsten bis ins Große, durchgängige regelmäßige Teilabsätze, ferner besonders die Anlage in scharf herausgehobenen Gruppen usw.[1]). Schon hier beginnt ein Mißverständnis: nicht weil die Klassiker einfach sind, stellt sich auch ihre Formanlage schon so leicht dar; es ist umgekehrt: weil sie das Schwergewicht auf die sinnfällig überblickbaren Umrißlinien richten, gestalten sie diese einfach (die Klassiker sind keineswegs in allem einfach!). Das alles ist weder ein Vorzug, wie heute die Allgemeinheit glaubt, noch eine Schwäche, wie es eine kindische Opposition ausruft, sondern eine Eigentümlichkeit. Hier auszuführen, wie diese von innen auf bedingt war, würde zu weit führen; jedenfalls war es eine zeitbedingte Erscheinung, die Sinn, Wirkung und Größe von dem Augenblick an verliert, wo die inneren formalen Grundbedingungen, die weitaus wesentlicheren und tiefer verwurzelten, sich bereits aus geändertem Zeitgefühl mit verändert haben, die natürlich auch vordem nicht immer die gleichen gewesen waren. So war also bei den Klassikern das ganze Umrißwesen in weitaus höherem Maße als bei andern Epochen bewußter Selbstzweck geworden; freilich weder so ausschließlich noch so abstrakt, wie es uns die Schulmeister des 19. Jahrhunderts glaubhaft machen wollten, oder wie bei allen nicht mehr

[1]) In Wirklichkeit ist es beim Hören, das sich normalerweise vom Bild der Niederschrift frei hält, natürlich nicht das Auge, sondern das Gedächtnis, welches die bereits verlaufenen Teile mit den neu erklingenden verbindet; aber eben dieser Verbindung zuliebe erfolgt auch die Verdeutlichung die man kennzeichnenderweise schlechthin als „Übersicht" bezeichnet. Auch wenn man diese nicht gleich aufnimmt (wie es ja Ungeschulten nicht ohne weiteres möglich), so herrscht doch stets das beruhigende Gefühl, daß alle die hinströmende Kraft nach Absätzen gemeistert ist. Diese stete Beschwichtigung durch alle triebmächtige Unruhe hindurch ist mit ein Stück des klassischen Grundausdrucks überhaupt. Liegt die Musik weiter außerhalb aller physischen und materiellen Gebundenheit als die übrigen Künste, so war es der Klassizismus, der in ihrer fließenden, irrationalen, psychischen Gegebenheit die stärkste Wiederanklammerung ans Physische, Greifbare suchte. Daher neben den Strukturen in Symmetrien auch die deutlichste Naturklang-Grundlage und deren rationalistischer Aufbau zur Tonalität, die fast bis ins Physische reichende Bemächtigung aller freischwebenden Betonung in der Rhythmik und ihre Wandlung aus dem Nachdrucks- ins Stoßgefühl. Die ganze dunkle Raumschau der Musik wurde vom Klassizismus sinnlicher Bezwingung angenähert. Auch das ist Ausdruck des rationalistischen Zuges, daß im klassischen Formsinn das Abzählen vordringt, und es treibt seinerseits den Symmetrien entgegen.



genialen Nachahmern, wo das Umrißwesen bald überhaupt an Stelle des Inhalts tritt. Dieser aber, der wirkende Inhalt, ist mit viel tiefer liegenden Formbedingungen bei den Klassikern immer noch das Zeugende, das auch die äußere Form erst auswirft. Nicht bei den formalistischen, sondern bei den innendynamischen Elementen einzusetzen, wäre Forderung der Formenlehre überhaupt gewesen. Denn Formen und Formtypen sind auch bei den Klassikern nicht Urruhe, sondern ausgewellte Gestaltungsbewegung.

Man kann ein anderes Formprinzip mit dem klassischen vergleichen und damit befruchtende Klarheit gewinnen, aber dieses als Norm für alle übrigen zu nehmen, ist in doppelter Weise ein Irrweg; einmal war es der ganz festgefahrene, es als Wertnorm anzusehen, derart daß eine Kunstrichtung umso „vollendeter“ sei, je näher sie der klassischen kommt; dann war es zugleich die stilistische Verranntheit, andere musikalische Gestaltungsweisen so zu betrachten, als lägen ihnen gleiche Ziele und Grundzüge zugrunde wie der klassischen. Diese ganze Sinnwidrigkeit hat wieder zwei Wurzeln: sie rührt erstens von der mangelnden Erkenntnis, daß der Formbegriff keineswegs (auch beim Klassizismus nicht) allein in den Umrissen beruht, zweitens von dem noch schlimmeren Widersinn, von klassischen Umrißmerkmalen in das Wesen anderer formaler Triebkräfte der älteren Musikgeschichte eindringen zu wollen (stimmte es dabei schon mit den Umrissen selbst nicht, so drechselte man sie zurecht!). Wo ein anderes Gestaltungsprinzip herrscht, müssen Aussehen und Bewertung der Umrisse, Anordnungen usw. andere sein. Man darf die Form nie von dem Geiste loslösen, der sie hervorrief.

Sobald man aus dem Blickbereich des Klassizismus heraustritt, muß man sich daran gewöhnen, die Form wieder, den musikalischen Vorstellungskategorien entsprechend, mehr als Verlauf denn als Anordnung zu sehen; daß dies nichts mit Fehlen einer Ordnung zu tun hat, muß jedem klar sein, der die Form als ein Ausranden von Innenkräften an Umrisse, die Ordnung als Folge und Bedingtheit aus tieferem Gestaltungsprinzip erfaßt hat, wie es durch die Musikgeschichte wechselt. Die Musiklehre, dahin gelangt, die musikalischen Naturkräfte zu geometrisieren, Form in Formationen zu zerschneiden, Melodie in quadratiertes Phrasierungsschema, Klang in Mathematik aufzulösen und Kontrapunkt in Tonkopfzählerei, diese Musiklehre krankt hinsichtlich des Formbegriffs selbst an der gleichen Not

einer Überschätzung der Außenumrisse. Es bedarf einer Auflockerung des Denkens und Fühlens nach den Untergründen zu.

Wir haben die Art der Formbewegtheit zu erkennen, und dies führt sofort dahin, nicht von Starrheits- sondern von Kraftbegriffen auszugehen. Sonst bliebe der musikalische Formbegriff überhaupt ein Widerspruch in sich: nämlich das Bewegte als Ruhe gedacht. Dies ward in der Tat der Grundfehler, daß man alles auf Ruhezustand hindachte und die Bewegungserfassung, die erlebnishafte, fürchtete. In Wahrheit aber ist die Form weder das bloße Quellen der Gestaltung noch ihre bloße Ausrandung, sondern der Übergang, die wirkende Umsetzung von jener in diese. Die lebendige Kraft dieses Vorgangs ist überhaupt das Musikalische in der Form (zugleich der Anlaß, daß man auch bei andern Künsten, der Malerei, Plastik, Literatur und Szene, in der Form stets ein musikalisches Element empfand, namentlich unter dem Einfluß der romantischen Gefühlsweise).

Wenn man nun in den Umrissen den „überblickbar" oder „überhörbar" gewordenen Kraftablauf erkennt, so muß man sich vergegenwärtigen, daß mit der Überblickbarkeit schon der Raumbegriff eingedrungen, mit der Überhörbarkeit bereits der Zeitbegriff; der gestaltende, für sich unfaßbare Urvorgang einer Kraft liegt aber jenseits der raum-zeitlichen Erfassungsform, zu der wir erst mit seinem Hinausragen in die Erscheinungswelt gezwungen sind. Von dieser Erwägung aus ist der Formbegriff zu definieren: Form ist Bezwingung der Kraft durch Raum und Zeit. Das Hauptgewicht liegt dabei im Worte „Bezwingung", denn nicht die Kraft, noch ihre Festigung in der Erscheinungswelt, sondern, wie schon ausgeführt, die Spannung zwischen beiden macht den Formbegriff aus. Jene Definition freilich wäre die allgemeinste für den Formbegriff, die im Grunde noch über die Musik hinausgeht; in ihre Bezirke gelangt man, wenn man die Kraft als ihre eigenen Energien, den Raum als einen nicht wirklichen und nur als eine von ihr ausgeworfene Begleitvorstellung auffaßt, wovon noch zu sprechen sein wird.

In der Musik also ist Form weder Bewegung noch ihre überblickhaft gefaßte Erstarrtheit, nicht Fluß noch Umriß, sondern der lebendige Kampf um die Erfassung des Fließenden durch Halt am Festen. Sobald man aber die Umrisse als etwas Festes nimmt, ist der Formbegriff schon überwunden, sobald man die Form nur

als fließend zu nehmen sucht, verbleibt man noch unterhalb des Formbegriffs. Aus Wechselwirkung von Gestalt und Umriß ergibt sich auch die Wandelbarkeit des musikalischen Formwillens; denn nur durch sie ist im Formbegriff auch die Schwankungsmöglichkeit inbegriffen, die in der Musikgeschichte bald mehr die quellende Innengewalt, bald stärker die Umrisse als Schwergewicht des Formgefühls hervorkehrte; alle Formgeschichte ist ein Kampf um die Bezwingung der unerfaßlichen, zeit- und raumlosen Kraftgestaltung; ewig wechselnder Versuch, das Ungreifbare greifbar zu machen. Und da kam es eben auch, daß einzelne Richtungen wie die klassische (aber nicht sie allein) in der Bezwingung der Kraft mehr die Stillung des in ihr liegenden Kampfes suchten; sie wollten „fertig werden"; wie auch sonst niemals ist auch damit nicht — dies ward dann die Erstarrung in der Theorie — diese Schwebe, die eigentliche Grundspannung, aus dem Formvorgang überhaupt wegzudenken. Denn vermöchte sie sich aufzuheben, der Begriff der Musik würde wie ein Luftzauber in sich zusammenbrechen. Der Kampf zwischen Werden und Sein ist die nie sich aufhebende Urspannung des musikalischen Formbegriffs; der Inbegriff seiner Geheimnisse.

### *Der dynamische Grundzug bei Bruckner*

Form ist daher an sich kein statisch sondern ein dynamisch zu fassender Begriff. Das hat B uckner wieder in einer Macht erfühlt, die ihn zu einer Neuerfüllung innerhalb der stets im Wandel befindlichen Stil- und Formgeschichte befähigte. Bei ihm erscheint die Form auf wesentlich andere Grundzüge gestellt als sie es bei den Klassikern gewesen war, und dies fiel um so verwirrender auf, als er von der Romantik vorbereitete Veränderungen des Formempfindens nun gerade auf jene äußeren Formerscheinungen übertrug, die als die eigentlich klassischen überkommen waren. Diese Veränderungen bereiteten sich vom ersten Gären der Frühromantik an dunkel vor; hell kündigten sie sich, wie dies die Romantik stark kennzeichnet, zuerst in Verbindung mit außermusikalischen Elementen an. Auf dem Gebiete des Musikdramas fand Bruckner, der Wagner hellseherisch erkannte, zum großen Teil diese Formgrundzüge von innen auf vorbereitet, aber nicht in der geschlossenen Form der reinen Instrumentalmusik entwickelt, indem ja der gesamte Verlauf der

Form stets durch dramatische Momente mitbestimmt ist[1]). Sie übertrugen sich zum Teil auch auf den Bruckner ganz fremden Zug der symphonischen Dichtung. Daß von Wagner her schon vielerlei von den inneren Strukturen der Formgebung vorbereitet, teilweise sogar vollentwickelt vorlag, darf man nie übersehen, wenn man Bruckner und seine eigentlichste Tat verstehen will: das ist die Gestaltung des neuen Prinzips an sich, aus der eigenen Urbedingtheit dieses Musikstiles, wie es sich nur in der denkbar reinsten Ausprägung der absoluten Musik, der Symphonie erfüllen konnte. Bruckner läßt uns zugleich spüren, um wieviel lebensvoller in Wirklichkeit auch bei den Klassikern das dynamische[2]) Empfinden ungeachtet des dort stärker betonten Oberflächenbildes war, als es die nun einseitig darin verklammerte Kunstlehre aufzuweisen vermochte.

Bruckner hat nicht die Form sondern das Formen erneut. Dazu kommt, daß er auch die geänderte Gestaltungsweise von allen Romantikern am durchdringendsten empfand, so gewaltig, daß er wie in allem auch in der Form das romantische Kunstgefühl über sich hinaus zu einer überzeitlichen Allgemeinbedeutung auflöste, die ihn oft überraschend mit fernsten Erscheinungen sich berühren läßt.

Diese Veränderung war vor allem eine innere. Bruckner ist Dynamiker der Form und darum wurde er mißverstanden. Das Schwergewicht rückt bei ihm zur mächtig anschwellenden Auswirkung der gestaltenden Kräfte selbst, während es beim klassischen Formgefühl ungewöhnlich stark gegen die Umrisse, ihre Verdeutlichung und Betonung hinneigte. Dem Epigonentum, das im Umriß nicht mehr Ablauf der inneren Dynamik sehen konnte, hat er aus einseitiger Erstarrung den Begriff der Form wieder entrissen und zum

---

[1]) Daß dies auch hier nicht ausschließlich der Fall, und daß eine ganz neue Ansicht von der rein musikalischen Formkunst Platz greifen muß, die in Wagners großem Aufbau schlummert, weisen die bedeutungsvollen Bücher von Alfred Lorenz nach: „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner"; I. Band: „Der musikalische Aufbau im Ring des Nibelungen" (1924), II. Band: „Tristan" (Max Hesses Verlag, Berlin). Gleichartige Arbeiten über die „Meistersinger" und „Parsifal" sollen folgen.

[2]) Es ist vielleicht gleich hier nicht ganz überflüssig zu betonen, daß die äußere Dynamik (Klangstärke) nur eine von den vielen Teilerscheinungen der musikalischen Innendynamik ist und ihr sogar, wie sich noch zeigen wird, in Einzelheiten widersprechen kann. Im folgenden ist durchwegs, (wenn nicht ausdrücklich anders betont), unter „Dynamik" die innere gemeint.

Urbegriff des Lebens wiedererweckt. Er faßt den Untergrund aller Formereignisse; das Werden erhält sich in stärkerer Lebendigkeit als die stillende Umrandung, und es durchdringt diese selbst voll wirkender Gewalt. Er gestaltet die Umrisse und die Gesamtanlage so, daß sie stets der großen, von ihren Grundbewegungen an geänderten Kraftentwicklung das denkbar deutlichste Außenbild geben. Darum ist bei ihm die Logik der Anlage als eine Logik der Kraftentwicklungen zu verstehen. Man hat sich also hierbei nicht vorzustellen, die äußeren Konturen seien Zufallsergebnisse; das konnte vielleicht bei viel schwächeren Romantikererscheinungen gelegentlich zutreffen, aber daß man Bruckners Musik von solcher, ihm geradewegs gegensätzlicher Art der Formgebung nicht unterschied, ihm im übelsten Sinne ein Phantasieren nach Zufall und Laune zuschrieb, beweist nur Oberflächlichkeit des Verständnisses, nicht aber der Musik, die man so leichtweg beurteilt haben wollte.

Hat man nun diese Wandlung in ihrem allgemeinsten Sinn begriffen, so läge es nahe anzunehmen, daß damit auch die großen Umrißlinien der überkommenen Symphonieform sich äußerlich verändert hätten; sie haben aber bei Bruckner im wesentlichen von innen auf ihre Bedeutung verändert. Denn das ist nun das Merkwürdige und wurde besonders irreführend: sieht man seine Sätze näher an, so entdeckt der nur einigermaßen Geübte rasch, daß der Grundriß der klassischen Form völlig deutlich, vielfach sogar äußerst streng gewahrt ist[1]). Warum also die Aufregung?

[1]) Die sog. Sonatenform der ersten Symphoniesätze z. B. ist dem äußeren Grundriß nach, rein analytisch besehen, durchaus recht einfach zu überblicken. Man ist sogar überrascht, sie manchmal einfacher zu finden als in verschiedenen Werken Beethovens z. B., auf den wie überhaupt auf die klassische Kunst das Formschema zum großen Teil gar nicht paßt, und der in seinen Orchestersätzen durchschnittlich sogar mehr Themen verwendet als Bruckner; trotz der viel größeren Ausmaße verarbeitet dieser durchschnittlich nur drei, zuweilen zwei, ausnahmsweise vier Themen, also meist weniger auch als Mozart. Nicht das geringste ist damit gegen diesen oder gegen Beethovens gewaltige Formkunst gesagt, die eben gar nicht in den Tugenden beruht, die man Bruckner geflissentlich abspricht, aber es ist für die sinnlose Kampfweise kennzeichnend, mehr noch für die Verwirrung als für die Verfälschung. Schon das ist ein Beweis, daß man das Wesentliche an ganz falscher Stelle sucht. Ebenso sind Bruckners Scherzi höchst einfach im Umriß zu erfassen. Wenn dies auch von den langsamen Sätzen teilweise nicht mehr gesagt werden kann, so sind sie — immer die analytische Betrachtung verstanden — auch nicht schwieriger zu überblicken als die der Klassiker, nur



Ihr wirklicher Grund ist ebenso einfach, wie es klar ist, daß nicht die paar Sätze, die auch abweichenden Gesamtumriß auswerfen, die Erregung verursachten; man muß wohl unterscheiden: sogar eine völlige innere Umgestaltung ist bei völliger Wahrung des äußeren Grundrisses möglich. Aber das alte Schema, auch wenn es mühelos wiederzuerkennen, zeigt eine ganz veränderte Bedeutung, als Ausdruck einer geänderten Innendynamik; wieso dies möglich war, wird sich noch ausführlich zeigen; hätten jedoch die klassischen Umrißtypen diese Wandlung nicht ertragen, dem neuen innern Formgrundzug nicht mehr entsprechen können, so hätte sie Bruckner, eine Natur des Müssens, abgeworfen, nicht unbedenklich zwar, aber mit der Notwendigkeit einer Naturkraft. In den Sätzen aber, wo Bruckner noch andere sinnvolle Umrißtypen schuf, erkennt man besonders deutlich, wie sie Ausdruck seines ganzen inneren Gestaltungsprinzips sind. Die gewohnten äußeren Formen vermißte man demnach gar nicht, aber daß etwas merkwürdiges, eine innere ohne äußere Veränderung in ihnen vorgegangen war, fühlte man, und das ist es, was nicht ganz geheuer war. (Bestürzung hat dann die äußeren Formen, die nur zum kleinen Teil von den klassischen abweichen, und sogar noch ehe dies geschah, einfach weggeleugnet!)

Und mit dieser inneren Veränderung beunruhigte namentlich eines: die Sätze sind bei Bruckner zwar ganz klar und einfach im Grundriß angelegt, wer „Übersicht" sucht, findet sie hier sofort: und dennoch, selbst wer sie genau erkannt und sogar den Verlauf völlig im Kopf hat, spürt, daß hier nicht das Hauptgewicht liegt; das aber beruht nicht etwa — wie man es sich allzu bequem und überheblich auslegte — in gewisser Unordnung, Unausgereiftheit oder derlei, sondern im Grundwesen des Formprinzips, dessen Schwerpunkt eben nicht in der Abwicklung eines Verlaufsschemas liegt, nicht gegen den Verfolg der Umrisse hinneigt, sie weniger herausstellt, trotz aller ihrer Klarheit und Logik[1]); Wille und Inhalt liegen

---

größer. Die Finalesätze allerdings zeigen die verhältnismäßig stärkste Abweichung unter dem Einfluß besonderer, noch zu besprechender Formgedanken, welche die äußeren Umrisse unmittelbar antasten.

[1]) Man beachte, wie dies auch bei vorklassischen Werken zutrifft, wie sich auch da schon bei der Aufnahme der Werke geltend macht, daß das Schwergewicht der Empfindung weniger in den Umrissen liegt; selbst ein in den Umrissen ganz einfaches Praeludium von Bach oder Händel z. B., das auf den ersten Blick übersichtlich wäre, lenkt weniger hierauf. Damit

in andern Untergründen, nicht an der Oberfläche. (Kaum nötig, dem Mißverständnis zu wehren, als stelle dies an sich wieder einen höheren oder geringeren Wert gegenüber dem klassischen Prinzip dar; das Gewaltige liegt in der Genialität der Ausführung.)

Es ging also nicht um einen neuen Außenweg der Form, irgendeine neue Umrißersinnung — gerade darin hätte z. B. Beethoven zumindest ebenso schwer „gesündigt"! — oder sonst um dergleichen, im Grunde gar nicht so belangreiche Dinge, sondern es ging um eine neue Ausbruchsart des musikalischen Gestaltens überhaupt, der auch die überkommenen äußeren Formen, innerlich gewandelt, dienen konnten. Die Form ist auch nicht etwa deshalb mißverstanden worden, weil sie, wie es kindische oder senile Vorstellung gerne weismachen möchte, zu umfangreich wäre; solche Äußerlichkeiten rufen niemals so nachhaltiges Sturmlaufen hervor wie gegenüber Bruckners Formgenie. Die Größe der Ausmaße selbst ist überdies schon durch die große Ausdehnung der Einzelgedanken bestimmt; doch das wäre längst nicht der wichtigste Unterschied. Überhaupt ist mit dem Schlagwort von der „Erweiterung" der Symphonieform nichts gesagt[1]). Obwohl also die klassischen Symphonieumrisse recht streng und klar gewahrt sind, haben wir dennoch von ganz andern Erscheinungen auszugehen, um der Form auf den Grund, dem Geist auf die Spur zu kommen. Man kann den Reichtum Bruckners gerade in der Form — von der übrigen Segensfülle zunächst ganz zu schweigen — nicht erfassen, solange man sein Prinzip nicht begriffen hat; von dem der überkommenen Form aus betrachtet, müßte trotz aller Einfachheit und noch so vieler Übereinstimmung das Haupt-

---

ist gewiß nicht die hohe Wirkung zu übersehen, die in der Formklarheit liegt, aber jedermann spürt, daß es mit ihr ein anderes Bewenden hat, daß sie nicht so an der Oberfläche der ganzen Eindrucksfülle liegt wie beim klassischen Stil.

[1]) Wo Bruckner zudem Ausbreitung will, da weiß er die Tragbalken und Bogen für sie zu schaffen, wie er in andern Fällen die scharfe Kürze von Teilausmaßen durch die Gesamtform begründet. Im Genörgel derer, die Bruckner je nach Bedarf Breite als Willkür, Knappheit als Armut vorhalten, liegt die Komik einer über alle Ausmaße hinausgehenden Anmaßung. August Halm trifft den Kern, wenn er erklärt, es sei eben die Kunst, in einer Form auch für die Länge Platz zu schaffen; „Der Meister zeigt sich durch das Wissen darum, wo er sich zu beschränken hat und wo nicht; er zeigt sich auch im Gegenteil von Beschränkung" („Die Symphonie A. Bruckners, 3. Aufl. S. 225).



sächliche verborgen bleiben, manches verwirrend erscheinen und Abgrenzungen vermissen lassen. Schon hier tritt einem Bruckner mit der Forderung der Unabhängigkeit entgegen.

Will man sich daher den Blick für Bruckners Formprinzip freilegen, so muß man zunächst schon die klassische wie jede Form nicht aus Umrissen bedingt, sondern in Umrissen gebändigt sehen; dann aber muß man erkennen, wie unmittelbar die ganze Wandlung im Formempfinden bei ihm mit den Grundlagen des hochromantischen Stilempfindens zusammenhängt. Wie sich nämlich dieses überall von den sichtbaren Erscheinungen zu deren Tiefenwirken zurückgrub, so hob es auch aus dem Begriff der Form mehr seine Tiefenbedingtheit heraus, das Spiel der gestaltenden, erregenden und steigernden Kräfte selbst, verlegte zu ihnen das Schwergewicht und rückte es von den Umrißdämmen, zu denen sie ausbrandeten, ab, einerlei ob diese unverändert und einfach blieben oder verzahntere Umbildungen annahmen[1]). Diesen lebendigen und schon längst in mancherlei Voranzeichen gesuchten Willen erfüllte Bruckner. Es ist aber kein Zufall, daß gerade der Mystiker

[1]) Dies erklärt, daß die Romantik mit ihren teilweise neuerwachten Sturm- und Drangtrieben manchmal im wilden Phantasieren alle Dämme überhaupt zu sprengen suchte; doch waren dies stets nur Teilstrebungen innerhalb des romantischen Formwillens, der gerade auch auf starke Gegenbändigung ausging. Bei Bruckner liegt das genaue Gegenteil solch frei ausschwellenden Improvisierens vor; nur wurde er auch darin mißverstanden; denn weil man vor den Ausschweifungen der wilden Romantik erschrak, bekreuzigte man sich vor dem Geiste, in dem man dunkelste Gewalten eines neuen Kunstwillens spürte, ohne zu beachten, daß er gerade diesen in seine eigene und strenge Formgeschlossenheit bannte. Übrigens ist hier auch das Wort „Phantasieren" in ganz falschem Sinne zu einem Schreckenswort geworden. Wenn eine Phantasie die sich gemäßen Formen schafft, so ist sie sogar im strengsten künstlerischen Sinne nicht mehr „formlos", höchstens eigenwillig, nicht mehr formkonventionell. Jene aber, die Bruckner ein bloßes freies Phantasieren anhängen wollen, irren zudem noch in ganz andrer, von Bruckner abliegender Hinsicht; sie wissen nicht, daß in manchen Phantasien, sowohl der romantischen als der vorklassischen Zeit, eine noch viel höhere Formkunst liegt als in Werken nach irgendeiner überkommenen Form. Es ist traurig, daß immer wieder Verteidiger Bruckners diesen „Formfehler" als Gegebenes hinnehmen und ihn als Fabuliersucht oder Ähnliches beschönigen — man achte aber auch hier auf Scheinverteidiger. Bruckner ist hochphantastisch, aber nichts ist bei ihm ungebändigtes Ausströmen, alles ist von innerster Stromquelle an bezwungene Meisterung.





den Romantikern ihr reinstes Formprinzip schenken konnte; denn sein Grundgefühl war es eben, das dem Hinabsuchen der Romantiker zu den Tiefenkräften auch hier von deren ursprünglichstem Erlebnis aus entgegenzudringen vermochte. Mystik und Romantik konnten hier, im Durchbruch des neuen Formprinzips, ihre vollste Einheit finden. Es ist daher auch kein Wunder, daß sich enge Wiederberührungen mit dem Formprinzip Bachs und der alten Polyphoniker ungeachtet der sonst grell verschiedenen Stilgegensätze zeigen. Etwas Gemeinsames bricht da von unten durch, das fast wesentlicher ist als die großen Verschiedenheiten, die es in zahllosen technischen und Ausdrucksmerkmalen überdecken.

Begreift man aber Bruckners Formprinzip aus diesem Ursprungsgefühl für die Grundkräfte, so entschleiert sich einem gerade damit mühelos die äußere Anordnung und das große Naturwalten darin. Durchgängig schafft es sich seine strengen und einheitlichen Gesetze, innerlich umgestaltete Grundbegriffe des Formens und seiner Logik, seiner Notwendigkeit und seines neubedingten Gleichgewichts zwischen dem werdend Bewegten und letztausrandender Abzeichnung, zwischen Kraft und Wirkungsbild. Es ist eine neue innere Formspannung, der gegenüber die paar äußerlichen Abweichungen vom überkommenen klassischen Aufbauschema das minder wesentliche sind. Ist das Formprinzip selbst hingegen verstanden, so bleibt, wie es selbstverständlich ist, auch durchaus der Frage nach den Außenumrissen alle Aufmerksamkeit zuzuwenden, organisches Formelement bleiben sie in jeder musikalischen Form, und insbesondere vermögen nun hier auch die naheliegenden Vergleiche mit den klassischen manches Licht auf die Grundvorgänge zu werfen. Nur wird man dann nicht mehr in den Fehler verfallen, diese Umrisse als das Ausgangsschema zu verstehen (was sie ja auch schon bei den Klassikern niemals waren).

Schon allgemein aus dem musikalischen Formbegriff wird noch klar: je stärker das Schwergewicht zu den Tiefeninhalten des Formbegriffs rückt, je elementarer diese aufgewühlt werden, desto größere Gewalt erfordert die Bewältigung der Umrißerscheinungen, desto mehr steigert sich also die innere Formspannung überhaupt; die Umrisse treten in viel stärkere Gegenstrebung zur formenden Innenkraft, die an sich expansiv ist, denn sie ist ihrem Wesen nach unendlich. Bruckners Formprinzip setzt an sich größere Kraft voraus als das klassische, auch wenn man ganz von der intuitiven Kraft

einer neuen Formausprägung und Umwälzung überhaupt absieht. Mit diesem Hinabrücken des Formerlebnisses gegen die tieferen Bereiche geht auch die Kraft des Zusammenhaltes nicht sosehr von der äußeren Umreifung aus, sondern ruht schon im starken Tiefenstrom der Gestaltung. Es liegt eben bei Bruckner nicht schwächliches Ausfluten, sondern wuchtigstes Meistern vom Grundwillen vor. Die Klassiker (darum nicht schwächer, sondern nur aus anderm seelischen Grundzustand ihre Formen schaffend) konzentrieren die Zusammenwuchtung auf die Außenränder und weisen dabei oft (nicht immer!) im Innern der Form sehr vielfache und scheinbar frei auseinanderbröckelnde Einzelheiten auf (Mozart!); diese reihen sich dann im leicht überblickbaren, vertrauten Gesamtgefüge zu bewunderswerter Einheit, trotzdem sie einzeln leicht herausgreifbare Gedanken sind. Bei Bruckner ist jene Zusammenwuchtung schon im inneren Strom des Formens von gedrungenster Macht und vermag daher auch viel größere Außenränder zu ertragen, ohne ins Formlose zu zerfließen[1]; andrerseits sind die Einzelheiten, selbst die Themen nur auf große Ausmaße herauszuheben und auch da viel weniger für sich geschlossen, man spürt ihre weiter strömende Innendynamik. Die klassischen Einzelteile ruhen mehr in sich: was sie zusammenfaßt, ist ein mehr auf ruhende Zusammenschließung gerichteter Überblick; im romantischen Formprinzip streben die Einzelteile mehr ineinander: was sie zusammenfaßt, ist daher mehr ein dynamischer Einheitszug. Anders ausgedrückt: die große Straffung, in der alle Formkunst beruht, liegt bei Bruckner schon ursprungstiefer. Sein Formprinzip hält schon aus dem Werden das Ganze in Bann, während das klassische aus dem Ganzen mehr auf das Werden und Innere zurückwirkt, daher auf die Einzelteile eher einengend wirkt[2]. Bruckner trug aus den innern Gesetzen die stärkste

[1]) Das Gegenstück zum Mißverständnis gegenüber Bruckner, als mangle es bei ihm an äußerer Meisterung, würde demnach den Klassikern gegenüber darin bestehen, daß man nur die Kunst der Ränder zugäbe und aus der gelegentlichen inneren Vielheit von einzelnen Kleingedanken einen Vorwurf schmiedete. Eins ist so verständnislos wie das andere, Form ist eben Spannung zwischen Innen und Außen, und diese Spannung beruht beidemale auf völlig anderem inneren Gleichgewicht.

[2]) Das geschah im Schaffensvorgang sehr oft nachträglich, so ist namentlich von Beethoven bekannt, wie er aus dem Ganzen wieder aufs Einzelne zurückkam, kürzte, meißelte und zusammendrängte. Doch kommt es nicht auf solche zeitliche Sonderung im Vorgang des Formens an, sondern auf





Sicherheit für die äußeren; man verstand diese Gleichgewichtshaltung aus dem Innern nicht und meinte, sie fehle überhaupt, man sagte, seine Größe bestehe in Episoden, während genau das Gegenteil zutrifft, die Episode stets die expansive Beziehung zum Ganzen in sich trägt. Die Romantik suchte von je die Form mehr in der Bewegung als in der Begrenzung; so meistert Bruckner diese nach den Bewegungsgesetzen und schafft von ihnen aus die Gesetzmäßigkeit der Umrisse. Klassisch und Romantisch ist nicht der Gegensatz von Gestalt und freier Bewegung schlechtweg, wie es unklaren Köpfen vorschwebt; die Romantik betont (wie schon die vorklassische Kunst), daß auch Bewegung Gestalt hat. So ist zu begreifen, daß zwar das Schwergewicht auch bei Bruckners Formprinzip in der Meisterung, Kraft und Gedrungenheit liegt, im Gleichgewicht zwischen innerer Spannung und äußerer Ausspannung, man begreift aber auch von dieser Seite, daß die Frage nach gemeinsam mit der Klassik gebliebenen oder veränderten Umrißlinien gar nicht mehr so von Belang für die innere Logik, die anderswo ruht[1]). Denn

---

die Strebung innerhalb der Formen selbst, die beim klassischen Typus vom Ganzen aufs Einzelne straffend zurückwirkt. Es gibt große Formkünstler, klassische wie romantische und andere, welche im Augenblick des Schaffens blitzschnell in Einem das Ganze, die dem Einfall vollkommen gemäße Form und umgekehrt die ihr gemäßen Einzelmaße vor sich haben, während nachträgliche Reflexion nur noch stören würde. Schubert, Mozart, Händel und Bach, auch Chopin sind Beispiele dafür; andere wieder bedurften langer Auseinandersetzung mit den Gesamtumrissen.

[1]) Man könnte auch die Frage einwerfen, wie sich mit solch strenger Logik und Ausgewogenheit zwischen Teilen und Ganzem die Tatsache verträgt, daß Bruckner viel nachträgliche Änderungen an seinen Symphoniesätzen vornahm. Zunächst muß klar sein, daß eine derartige Form viel eher Abweichungen, im Einzelnen auch schwankende Möglichkeiten erträgt als eine, die auf Symmetrie oder wenigstens auf Neigung zur Symmetrie beruht, wie die klassische; bei der Pyramide gibt es nur eine Formvollendung, sie würde durch jede Änderung gestört, bei einem Gebirgsmassiv, das etwa einen künstlerischen Entwurf beschäftigte, verschiedene Möglichkeiten charakteristischer Vollendung, wenn sich nur der Gesamtaufbau den inneren Aufbaugewalten fügt und sie als homogene Einrandung in die volle Einheitswirkung aufnimmt. Der Umrißcharakter eines Brucknerschen Satzes blieb bei noch so vieler Umarbeitung eindeutig, die Züge im Einzelnen hingegen konnten Änderungen ertragen und dennoch dieser Eindeutigkeit dienen. Im übrigen haben aber gleich Bruckner auch die Klassiker oft genug an ihren Formen herumgeändert; eindeutiger Formsinn bedeutet auch bei ihnen noch lange nicht die Starre, die man ihnen ungewollt beimißt. Diese Er-

nicht wahr: wenn man einmal die wahre Formschönheit, Gewalt und Erscheinung, das Schöpfertum etwa in der Wolkenbildung vor Augen hat, so können sich höchstens noch vergreiste Weltbetrachter mit der Frage necken lassen, ob die Wolke mehr die Gestalt eines Kamels oder eines Wiesels hat.

Wie der Umriß als Kraftlinie Ausdruck der Formgewalt, so wird jeder Formteil ein Ereignis, das die Umgestaltung aus anderem Kunstwillen heraus dartut. Wie Bruckner neue Kriterien fordert, so auch neue formtechnische Begriffe. Auch das Thema ist nicht mehr in altem sondern durchgreifend geändertem Sinne Formkeim, ebenso gewinnt die Teilgruppe andere Bedeutung; alles ordnet sich einem zu neuer Bedeutung hervortretenden Formelement unter: der Kraftwelle als dynamischem Einheitsvorgang des symphonischen Gestaltens. Sie kann, wie sich ausführlich zeigen wird, zur Bedeutung eines Themas oder irgendeiner Teileinheit der Gesamtanlage hinauswachsen, aber all das, auch ganze Gruppen sind nur vom gestaltenden symphonischen Strom ausgeworfene Sonderungen, die nicht für sich bestehen; ihr Sinn beruht nicht darin, wie sie gruppiert sind, sondern wie der Gestaltungsstrom, der sie auswirft, über sie hinüberträgt und sie als Teilauswirkungen seiner Einheit zusammengeschlossen erscheinen läßt, auch wo etwa äußere Abgrenzungen sehr sichtbar erscheinen. Unverstand begriff auch dies nicht und ver-

---

kenntnis deckt sich aber noch keineswegs mit der Möglichkeit, fremde stümpernde Veränderung an den Umrissen (z. B. Kürzung!) gelten zu lassen; davon abgesehen, daß solcher Eingriff grundsätzlich nur dem Schöpfer eines Werkes zukommt, beruht er in weitaus feinerem Formgefühl, als es für die Abwägung stabil ausgleichender Symmetrien nötig ist. (Besonders traurig ist es, daß die Kürzungen, die sich manche Dirigenten herausnahmen, geradezu darauf ausgingen, Symmetrien deutlicher herzustellen — welche Häufung von Torheiten!) Vielfach spielt aber heute sicherlich gedankenlose Gleichsetzung mit Wagnerschem Stil bei dem Unfug der Kürzungen mit, die zwar gewiß auch dort zu bekämpfen sind, aber immerhin noch einen szenisch mitbedingten Aufbau, hier dagegen die weitaus empfindlichere absolute Musikform antasten. (Zu den verhängnisvollen Kürzungsvorschlägen, die in den gedruckten Partituren angedeutet sind, vgl. S. 165.) Da sich viele Dirigenten hier einfach eine billige Erleichterung leisten, wird dieser Unfug solange dauern, als ihn sich die Öffentlichkeit bieten läßt. — Bei dieser Gelegenheit sei noch bemerkt, daß auch Vortragszeichen in Bruckners Partituren angeblich in ziemlicher Anzahl von fremden Händen eingesetzt sind, worüber zur Stunde noch keine Klarheit zu gewinnen ist.

meinte, Bruckner habe Einzelheiten aneinandergefügt[1]); in Wahrheit ward noch kaum jemals ein solcher Blick für die Weiten und solche Kraftumspannung über große Zusammenhänge erlebt, in die sich schon im ersten Erstehen jede Einzelheit eingefügt haben muß. Die formalen Erscheinungen bestätigen dies gleich auffallend wie harmonische und koloristische Entwicklung. Die Beobachtung verfällt hier, wie auch sonst recht häufig, in den Fehler, mit der Lupe zu schauen, wo das Fernrohr anzusetzen wäre; was Wunder, wenn das Bild zur ungeheuerlichsten Verzerrung der Wirklichkeit wird, aber doch hartnäckig und hochnasig festgehalten wird, weil es objektiv ein Bild ist. Auch die Abgrenzungen und Einschnitte ändern ihre Bedeutung: das wesentlichste ist auch bei ihnen die Überbrückung durch eine viel weiter ausflutende Formkraft, alle Sonderungen dienen nur dieser. Das gesamte Gruppierungsprinzip der Klassiker erfährt von innen auf Umgestaltung durch neuartig bewegte Formkraft. Was dies im einzelnen bedeutet, und wie es vom kleinsten Element bis ins Große sich zeigt, kann freilich erst aus einer die ganze Formentwicklung durchstreichenden Aufweisung der Grundzüge erkennbar werden.

All das sind Wandlungen vom überwiegend statischen Formprinzip der Klassiker zum überwiegend dynamischen. Nach dem Gesagten ist es klar, daß man es so, d. h. stets unter Beifügung des Wortes „überwiegend“ zu denken hat; denn ein rein statisches oder ein rein dynamisches Prinzip kann es nicht geben, da der musikalische Formbegriff in der Spannung zwischen Dynamik und Statik beruht, und man nur vom Wechsel des Schwergewichts reden kann. Der freilich kann ungemein starke Schwankungen bedingen[2]). Wenn im folgenden des kürzeren Ausdrucks halber schlechtweg vom dynamischen Formprinzip gesprochen wird, so ist es daher

[1]) Rudolf Louis (a. a. O. S. 41) spricht von „einem musivischen Zusammensetzen aus einzelnen farbigen Steinchen (!), wie sie ihm die Eingebung des Augenblicks in die Hand (!) drückte“; noch dazu geschehe das nach „poetischer Gedankenassoziation“ (S. 42), dann wieder (S. 147) heißt es, daß Bruckner „die Gedanken, wie sie ihm kamen, assoziativ aneinander reihte“. Man kann sich denken, welches Unheil derlei von einer Biographie aus anstiftete.

[2]) Die dynamische Natur erscheint in der gesamten Kunst mehr als ein Merkmal nordisch-germanischen Geistes, während das statische Formprinzip mehr dem Romanischen liegt, auch dem Hellenistischen, wie die klassische Periode auch der deutschen Musik beweist.



stets in diesem Sinne des überwiegenden, nie des ausschließlichen Grundgefühls zu verstehen. Muß man sich also schon hier vor starrer Begriffshandhabung in acht nehmen, so ist bei allem Vergleich von Klassik und Romantik zudem im Auge zu behalten, daß beider Elemente einander auch in den Formen nicht ausschließen und vielfach zu schönster Einheit zusammenfließen. Bei Gegenüberstellungen mag eine Schärfung erlaubt sein; sie kann und darf der Verdeutlichung dann dienen, wenn man weiß, daß mit den Gegensätzen auch ein Gegeneinanderkommen, Zusammenwirken und teilweise geradezu Vermengung gegeben sein kann. Feind der Wahrheit bleibt überall das Schema.

Weil man nicht verstand, daß das Wechselspiel zwischen gestaltender Kraft und Umriß sich ändern muß, um schöpferischer Forminhalt zu bleiben, darum schmähte man Bruckner. Solche Änderung vollzieht sich ununterbrochen. Die richtige Denkverwirrung materialistischer Auffassung ist eine Lehre, die sich zu solcher Fesselung alles Empfindens für seelische Umgestaltung versteift und sich so gebärdet, als würde Form die Musik erzeugen, und die den Lebensgeistern Brucknerscher Musik Ursprungsbindung durch abstrakt gewordene (überdies falsch abstrahierte) Umrißreste von anderer Formlebendigkeit zuschreiben will. Der Bankrott einer musikwissenschaftlichen Kritik, die einen hochromantischen Künstler von klassizistischen Formprinzipien aus beurteilt, kann sich selbst nur mehr durch das grundsätzliche Unverständnis überbieten, daß ein Fortschritt nie geänderte Form an sich, sondern wirkende Veränderung ist; das neue Weltgefühl einer Kulturseele, das durch Wechsel und innere Umgestaltung treibt.

### *Das Kräftespiel als formaler Grundzug*

Bruckner entströmt alles Formen, vom Erstansatz bis zu seinen symphonischen Riesenwogen, als ein Werden, Schwellen und Vergehen in der Unmittelbarkeit seines Weltgefühls. Daher überall das Naturereignis eines beispiellos starken Seelenatems, wie er durch die wehende Stofflosigkeit der Töne streicht; Grundvorgänge sind die musikalische Kraftregung, ihre Verdichtung, Zusammenballung, Auslösung und verstreichende Wiederlösung. Wenn aus dem ganzen Formprinzip zu erkennen war, daß die Stürme nicht in die Umrisse hinein gebannt, sondern zu ihnen hinaus befreit sind, dann ist aus

den zutage tretenden Außenformen die Wirkungsform der Kraftstöße zu erkennen, die typischen Bahnen der Kraftausbrüche und ihrer Gestaltungswege müssen den Kern aller Betrachtung bilden. Sie schaffen sich ihre Gesetze nach Steigerungsanlagen. Die klassische Form setzte Gruppen, thematische und noch größere Komplexe nebeneinander, baute sich aus ihrer Gegenüberstellung und Gegenwirkung auf; Gruppe bedeutet Abgrenzung, Welle hingegen Übergang, Durchwirkung: was bei Bruckner noch äußerlich als Gruppe erscheint, ist daher durchaus als Steigerungswelle entstanden und zu verstehen. In diesen Wellen liegen die Atemzüge seiner Symphonik, liegt die herrliche Naturphantastik, die in den großen Aufrissen des Gesamtverlaufs ihre sinnvolle Zusammenschließung finden. Dann erst erfüllt sich die Forderung, die Form nicht als dem Auge ruhend zu „sehen", sondern als die vom Willen zum Wirkungsbild mitformende Krafteinfühlung zu erleben. Dies gilt zwar, wie nochmals zu betonen, von aller, somit auch von der klassischen Form und bleibt auch auf diese viel stärker anzuwenden als es geschah, aber sie neigte immerhin stärker zur Erfassungsart des ruhenden Überblicks. Bei Bruckner muß man nicht von Anordnungs- und Symmetrieschemen und derlei formalistischen Fragen ausgehen, sondern von den Formurtrieben, Kraftbewegungen und ihrem Wachstum, mögen dabei die Umrisse auch unter noch so einfacher Anordnungsklarheit den Blick auf sich lenken.

Der Weg der Formbetrachtung hat somit nicht der von außen nach innen führende zu sein, sondern ein Hinausdringen, das von jenen formbedingenden Ereignissen aus durch alle Innenstrukturen hindurchführt, von den symphonischen Wellen über ihr gestaltendes Ineinanderspielen bis an die äußere Anlage, die Gesamtumrisse, hinaus; zugleich erweist sich durchgängig bis in die Klangoberfläche und ihr Kolorit hinaus die Formdynamik als die bestimmende, bis an letzte Außenreflexe leitende Grundregung.

Hierbei wird sich auch durchweg zeigen, wie die Einzelheiten schon mit Macht in die Erfüllung wirken: in die Form. Wie sie ferner aufs Ganze streben, so findet im Rückschauen von diesem auch der Sinn der Einzelheiten seine Ergänzungen. Der Anfang muß die Erfassung vom Spiel der Kräfte in seinen Grundzügen sein; somit, wenn man es so nennen will, etwas technisches; aber nicht allzutechnisches, sofern man es sogleich aus dem Geiste des Schaffens mitbegreift. Die symphonischen Wellen sind die Entwicklungs-

einheiten, an denen sich mit den Grundformen der musikalischen Innendynamik zugleich auch die des ganzen Brucknerschen Stiles erweisen. Für Begriffe wie Welle, Gewoge, Flutungen u. dgl. ist es nach dem Ausgeführten kaum nötig, mißverständlichen Deutungen vorzubeugen: auch sie sind nur als Bilder der Kräfte, nicht als Vergleiche für äußerliche Vorgänge zu verstehen, die etwa Bruckner vorgeschwebt hätten; statt Welle wäre treffender nur Schwellen zu sagen. Ob man ans Wellenspiel von Flamme oder Luft, Woge oder Weltenbildung denkt, an Stürme oder zuckende Linien irgendwelchen Naturphänomens, es ist alles belanglos und uneigentlich, Erfassungskrücke mit letztem bildhaftem Rest; von allem ist nicht ein äußeres Erschauen der Sinn, nicht Vergleich oder Vorstellung, sondern das erlebte schöpferische Bewegungsspiel, wie denn auch richtiges Hören im Einswerden mit den Formereignissen beruht, die durch keine solchen Umschweife mehr gestört sind. Bilder aus der Natur dienen nur den Hinweisen auf die Bewegungsformen selbst und sind da unentbehrlich, weil Kräfte nur aus den Erscheinungsformen zu fassen sind. (Ob im übrigen bei einer Gelegenheit mehr Vergleich mit Fluten oder Feuer oder sonst welchem Element naheliegt, hängt meist an Klangfarbe und Augenblicksgestaltung und hat nichts mit dem Grundsätzlichen zu tun.) Gemeint ist also immer nur die Kraftwelle im Spiel der seelischen Gestaltung; darin liegt die Beziehung zu den Bildern des physischen Kräftewaltens, daß die psychischen Kräfte, wie sie in der Musik zum Vorschein kommen, gleichartige Verlaufsformen haben. Gewisse Kraftformen sind aller belebten Natur gemeinsam, so auch der seelischen Natur des Musikalisch-Schöpferischen eigen, als die Symbole des erfühlten Kräftedrängens an sich[1]). Bei allen derartigen Bezeichnungen inner-

---

[1]) Dennoch bedingt es die besondere Art der musikalischen Aktivität in hohem Maße, daß sie nur in den Tönen zum Vorschein kommend am reinsten das Wesen der psychischen Bewegungsempfindung darstellt. Ihre Erscheinungsformen ertragen somit trotz jener verborgenen Gleichartigkeit des Kräfteverlaufs nicht schlechtweg gleiche Betrachtungsweise wie die physischen Erscheinungsformen, schon auch wegen der fehlenden objektiven Räumlichkeit; über diese noch an späteren Stellen mehr.

Von jeher spricht die Musikbetrachtung, namentlich bei harmonischen Erscheinungen, häufig von Lichteindrücken, von Helle, Dunkel, Reflexen, Farbe usw. Wenn auch jedermann versteht, daß dies übertragen gemeint ist, so ist doch die Berechtigung dieser Ausdrucksweise einer grund-

halb der Formbetrachtung soll das Bild nur mehr der Durchblick zur nicht mehr bildhaften Wirklichkeit sein; man könnte statt „Entwicklungswelle“ auch sagen: Entwicklungssturm oder auch nur Drangbild der Entwicklung. Die Welle mit ihrem symphonischen Schwellen wird zum Formelement. Es wird sich bald zeigen, daß noch in viel weiterer Weise alle Formumrisse, welche die Musik bietet, in Kräfte aufzulösen sind, wenn man an ihren wirklichen Inhalt und Sinn gelangen will.

Die symphonische Welle ist eine Willensregung; so erfaßt wird zugleich die Betrachtung zur Erweckung und gewinnt ihren fruchtbarsten Sinn: aus dem Wissen und Sehen in erstarktes Erleben zurückzutauchen. Die Kraftbewegungen in aller Musik sind die elementaren Grundvorgänge psychischen Lebens, auf welche sich überhaupt die Musikwissenschaft vor allem andern zu richten hat, und die sie — andern Wissenschaften zu erschließen haben wird. Erkennt man in aller Tonsymbolik das Wirken der Kräfte selbst, so vermag die Musikbetrachtung zu durchdringen und aufzudecken, was gedanklichem Umwege, Nachdichten und Eindeuten, grundsätzlich verschlossenes Bereich bleiben muß, und unerwartetes Licht

---

sätzlichen Betrachtung wert. Die gerade für die Romantik wie für die Mystik naheliegenden Vergleiche mit Lichtvorgängen beruhen nicht bloß in vorstellungshaften Assoziationen sondern in der Gemeinsamkeit von Kraftvorgängen in Klang und Licht. Und da nun der Mystiker gerade diese Kraftvorgänge unmittelbarer als die Erscheinungen erlebt, Klang und Licht selbst nur als Offenbarwerden von Kräften, so erhält ihre Unterscheidung für ihn geringere, ihre Gemeinsamkeit größere Bedeutung. Eben diese Empfindungsweise suchten auch die Romantiker, wenngleich von anderm Grundstand aus. Sie wurde ihnen zu „phantastischerer“ Welterscheinung, weil sie die dem sinnlich-rationalen Weltbild getrennten Erscheinungsbereiche damit wieder vereinte, unnatürliches wieder natürlich und ursprünglich empfand.

Schopenhauers Ausdeutung von der Musik als Willen an sich, die Wagner beherrschte und auf Bruckner wie von selbst anwendbar ist, stellt selbst nur einen Ausdruck dieses ganzen, mit der Romantik besonders deutlich aufkommenden Welt- und Naturgefühls dar; in seiner ganzen Philosophie lag eine Vorahnung einer noch kommenden Kunst (weit über die Zusammenhänge hinaus, die Wagner von der Weltanschauung seiner Dichtungen her fand). Für das unmittelbare Kunstempfinden kommt es aber nicht auf philosophische Ausdeutung sondern auf die Erscheinung selbst an. Für erstere kann es sich, allgemein ausgedrückt, stets nur darum handeln, ob jene Gleichartigkeit in einem irgendwie bedingten Parallelismus oder in Identität beruhe; letzteres ist Schopenhauers Lehre.

in seelische Tiefenereignisse zu tragen, zu denen sonst die Psychologie überhaupt nicht gelangt. Dieser überhaupt ist die Musikwissenschaft noch wesentlichere Einblicke und Hilfsdienste zu gewähren bestimmt als sie selbst von der Psychologie empfangen hat.

Bruckners symphonisches Bild, so reich und eigenartig bewegt wie es nur je eine Kunst gewesen ist, zeigt seine Seele im Schwellen und Formen, in ihrem Flug und ihrer Raumdurchmessung, die Urstürme seiner Kraft. Zerklüftete Bilder tauchen wie Traumlandschaften aus dem durchfurchten Innendunkel auf, ursprungsgewaltig aus dem Seelengrunde aufgeworfene Formungen. Alle die Tonlinien sind nur das Aufscheinen von Aufrißlinien, Höhenkämmen und wiederverschwindenden Abgrenzungen aus diesen durchschimmernden Weltabgründen. Dieser phantastischen Gestaltung des symphonischen Lebensstromes muß man das innere Ohr öffnen, um zu begreifen, daß sich gegen sie jede Verklammerung in formalistische fremde Kunstbegriffe selbst versperrt und sich den freien Atem nimmt, der dieser Gewalt und ihrer selbstgeschaffenen, sinnvollen Formbezwingung zu folgen vermag. In ihr liegt etwas Erdrückendes, Niederwerfendes, zugleich eine ekstatische Macht.

Wie aber alle Kraftbewegungen aus gewissen Urformen letzter, allgemeinster Art hervorgehen, so müssen sich auch bei diesen symphonischen Kraftbewegungen gewisse gemeinsame, letzte und umspannende Grundformen überall erweisen, die immer wieder hinter aller zunächst ungreifbar erscheinenden Vielfältigkeit erscheinen. Aber in dieser liegen nur die unendlich reich auszitternden Ausdrucksbewegungen aus der dynamischen Grundmacht Bruckners. Von den letzten Vereinfachungen, Kraftvorgängen allgemeinster Prägung, muß alles Formverständnis ausgehen, wobei es erste Aufgabe ist, sie so zu erkennen, daß nichts Starres an einer Grundform sondern das unbegrenzt Bewegliche, der überallhin ausflutende Gestaltwechsel als das Wesentliche hervortrete[1]). So erscheinen typische Formen

---

[1]) Man darf sich daher auch nicht scheuen, die gleichen Ausdrücke für diese Kraftbilder und Grundformen zu wiederholen; hier der bloßen Abwechslung halber die Worte zu ändern, würde die Einfühlung nicht fördern, sondern stören, und es wäre ein Abirren von der überwältigenden Einheit der Grunderscheinungen. Es gilt, die Bewegungen unmittelbar, nicht in vergleichenden Phrasen zu kennzeichnen. Wort- und bilderreiche Ausdeutung in der Musik rührt von der Fülle ihrer Unbestimmtheiten und ist daher bei den Formbetrachtungen am allerwenigsten am Platz; hier kommt es gerade



des im Wellenbild sich darstellenden psychischen Kräftespiels, das sich im Tonstoff symphonischer Klänge ausbreitet.

Dahin betrachtet, entschleiert sich die eigentlich naturgeschichtliche Seite der Musik, weitaus mehr als da, wo man sie bisher suchte: in den physikalischen Grundlagen der Klänge (gerade die werden, so belangreich sie bis zu gewissem Grade sind, von Grund auf durch psychische Erscheinungen und Veränderungen durchbrochen). Das Wesen der Kraftbewegungen und ihre geschichtlichen sowie die individuellen Wandlungsmöglichkeiten stellen nichts anderes dar als eine Naturgeschichte der menschlichen Seele; dies um so mehr, je reiner man den Blick auf diese Kraft- und Spannungsvorgänge an sich richtet, d. h. zunächst unabhängig vom übrigen Gefühls- und Stimmungsausdruck, in den sie verstrahlen. Nicht etwa diesen außer acht zu lassen, ist die Forderung, wohl aber unterhalb davon die reine Innendynamik, das seelische „Naturgeschehen" ins Auge zu fassen.

### *Vom Wesen der absoluten Musik bei Bruckner*

Bruckners Musik ist reinster Ausdruck der Weltseele. Es ist auffällig, wie nahezu sämtliche Schriften über ihn den Eindruck des Kosmischen betonen, mögen sie sonst noch so auseinandergehen[1]). Freilich führt das stets leicht einer falschen Ästhetik entgegen, als wolle er ein Bild der Natur und Welträume in darstellerischen oder noch so fernen poetischen Ideen geben; wenn sich aber auch in ernsthaftester Erfassungsart dies Gefühl immer wieder meldet, so liegt auch das an nichts anderem als an der Unmittelbarkeit des Kräftewirkens, das sein ganzes Formgefühl bestimmt, und damit, wie sich zeigen wird, alle seine mißverstandenen Formen. Es wirkt wie übersinnlicher, irgendwie ferner Weltvorgang, wenn sich mit kreisenden Kräften erste gehauchte Klangbildungen aus dem Nichts herausgrenzen, gewitternde Verdichtungen entstehen, massivere Kerngefüge wie Weltschöpfungen aus den umkreisenden Dunstnebeln herausspringen und die symphonischen Entwicklungsstürme

---

auf die bestimmten, eindeutigen Wurzelerscheinungen an, und das sind die formenden Bewegungsvorgänge. Schon damit ist im Grunde eine Frage falschen Ästhetisierens berührt, auf die noch zurückzukommen ist.

[1]) Selbst so entgegengesetzte Auslegungsweisen wie die von Halm und Schwebsch berühren sich darin.



darüberziehen: das sind nur Bilder, aber was sie so unmittelbar wachruft, was am Eindruck des Kosmischen zutrifft, das ist das Verspüren des schöpferischen Hauchs, der Bruckners Formgewalt und seine ganze Gestaltungsart weit über alles technisch Faßbare hinaus umweht[1]). Gerade wenn der letzte bildhafte Halt überwunden werden soll, wie es Forderung der absoluten Musik, so klammert sich das Suchen nach letzter faßlicher Darstellung auch an letzte, unermeßliche Weiten, von allen halbwegs im Bilde greifbaren Andeutungen wenigstens an die umspannendste, weltumkreisende; in Wahrheit ist es nur die Vorstellung, die zu solchen Raumweiten hinaustäuscht, während sie vom inneren Erleben des Kräftewirkens an sich erweckt ist[2]). Gewalt bewirkt es, daß Bruckners kosmischer Geist auch im kleinsten Atom seiner Tonschöpfungen erfühlt wird; innere Grundmacht ruft die äußeren Weitenvorstellungen hervor. Es wird dem sichtenden Verstande ewiges Rätsel bleiben, was der musikalische, überhaupt der künstlerische Schöpfungsakt ist; was aber die Musik offenhin lehrt, ist, daß die Formen dieses Schöpfungsaktes auf die Formen des Kräfteverlaufs im schöpferischen Vorgang alles Naturgeschehens zurückweisen.

Diese Erlebnis- und Gestaltungsart hängt letzten Endes mit der Erfassung der absoluten Musik überhaupt bei Bruckner zusammen. Es wäre sehr oberflächlich, diesen Begriff als eindeutig anzusehen, wenn man ihn schlechtweg der gesanglichen oder wenigstens mit Gedankeninhalten verbundenen Musik gegenüberstellt; denn gerade die Art, wie die absolute Musik, diese dunkelste aller Künste und seelischen Ausdrucksmöglichkeiten, erfaßt und gestaltet wurde, schwankt. Die absolute Musik hat keine Gegenständlichkeit sondern ihre Eigengesetze, die darin beruhen, daß sie nur Kraft und deren Ausstrahlung in Klangstoff ist. Das Gefühl des „Absoluten", der Gelöstheit, mündet ins Gefühl des Unendlichen aus,

---

[1]) Dies haben vor allem Halm und Oskar Lang schon betont.

[2]) Die Musik überträgt die psychische Wirklichkeit, die zeitlos ist, in zeitlichen Verlauf. Darum hängt sie selbst zwar an zeitlichen Maßen, die Tonsymbole aber lassen eine unmeßbare Dauer des Erlebens aus ihren psychischen Untergründen durchdringen. Es ist daher grundsätzlich falsch zu sagen, die kurze Dauer musikalischer Vorgänge widerspreche überhaupt der Vorstellungsmöglichkeit großer schöpferischer Weltvorgänge; die Spiegelung liegt so wenig in der zeitlichen wie in der räumlichen Dimension, sie liegt in der Erlebnisgröße selbst.

und dieses nimmt aus dem Geiste verschiedener Zeitalter verschiedene Formen an, die dann auf die Musikgestaltung zurückwirken. Ihre Geschichte ließe sich als die von der seelischen Erfassung des Unendlichen darstellen. Dem im einzelnen nachzugehen, würde hier zu weit führen, wohl aber mag es zur Kennzeichnung von Bruckners Stellung hinreichen, sich folgende zwei Hauptzüge zu vergegenwärtigen, die man aus allen Auffassungen von der absoluten Musik herausheben kann: entweder es herrscht die Annahme, sie sei nur eine Loslösung vom Gesang, eine Verselbständigung des Klingens an sich vom Singen, wie dies der Wortwahl „absolut" (d. h. losgelöst) offensichtlich zugrunde lag; oder aber die Auffassung ist die, daß es in irgendeiner Weise ein ursprünglich Gelöstes gebe, jenseits von Menschengesang und Menschenseele, dem diese, die Seele, nachtasten könne, das sie in den Tonbahnen durchkreise, einig mit den Bewegungsbahnen eines übersinnlichen Geschehens. Es ist hierbei sowohl an Auffassungen in der Musikauslegung, also an verstandesmäßige, zu denken als an die unausgesprochene und intuitive, die unbewußt und gefühlsmäßig die Musik der Seelen leitete.

Die erste jener Annahmen (Loslösung der absoluten aus der gesungenen Musik) findet, soviel wir bisher wissen, Bestätigung in der Geschichte der abendländischen Musik; jahrhundertelang herrschte der Gesang, ein- und dann mehrstimmig, und die erste kunstvollere Instrumentalmusik ging sogar technisch von der Übertragung der Singstimme auf Instrumente zunächst aus. Was aus früherer Zeit von reiner Instrumentalmusik bekannt ist, schien hingegen von der körperlichen Bewegung auszugehen, wenn es schon nicht Gesang war: es waren Tanz- und Marschstücke (übrigens mindestens zum großen Teil, möglicherweise durchwegs ursprünglich zugleich gesungen). Auch auf diese Art war die erste Instrumentalmusik wenigstens in sinnlich-einfachen Ausdrucksbewegungen verwurzelt, ehe sie den Weg ging, der als „absolute" Musik noch mehr bedeutet als rein instrumentale Besetzung, nämlich eine geistige, in unbestimmte, übermenschliche Ferne hinausgelöste Tonkunst. Wenn also der geschichtliche Weg auch auf Loslösung (von ursprünglicher Gebundenheit) weist, so tastet er doch gefühlsmäßig gegen eine Übersinnlichkeit hinaus, die ihm als eine ursprüngliche, transzendente Gelöstheit vorschwebt.

Die Frage nun, in welcher Art diese ungreifbaren Fernen vorschwebten, ist zugleich die Frage nach dem Sinn der absoluten Musik

in den verschiedenen Geschichtswandlungen überhaupt; es ist auch klar, daß dieses Hinausdringen in irgendwelche metaphysische Ferne, wie es gefühlsmäßig das Schaffen leitete, stets unmittelbar vom religiösen Empfinden mitbestimmt war. Übersieht man nun die Musikgeschichte, so zeigt sich, daß die erste große Auseinandersetzung mit dem Wesen der absoluten Musik sich gegen die Zeit hin vorbereitete, der Bach und Händel entsprangen. Reine Instrumentalmusik gab es zwar schon zur Genüge vordem; aber ihre beiden historischen Untergründe hielten lange ein gewisses Gegengewicht zu dem ungeheuren metaphysischen Drang der Musik gegen ein „Absolutes" hin (jene beiden vorerwähnten Untergründe, deren einer die „Ablösung" vom Chor war, der andere namentlich in den Suiten, aber auch andrer, feierlicherer Musik weiterlebte und an Körperlichkeit sowie im weitern Sinne an Geselligkeit, Kurzweil, Fest u. dgl. band). Seitdem aber von diesen Zeiten der „Übertragung" her die Instrumentalmusik schon rein technisch den Weg zu freiester Eigenbewegung fand, lag auch der Weg zu jener ersten großen Erfüllung einer absoluten Musik gegeben, deren Krönung und Inbegriff Bach und Händel (selbstverständlich nicht ihre einzigen Meister) darstellen.

Ehe man sich vergegenwärtigt, in welcher Art bei ihnen die absolute Musik ihre Ausdruckswege und Formen suchte, muß man sich aber auch aus der vorherigen Geschichte vor Augen halten, daß diese keineswegs der absoluten Musik so fremd war, wie es nach ihren technischen Bedingungen scheinen könnte. Gerade die in der Kirche verwurzelte Vokalmusik suchte schon längst eine Ferne, die trotz der Bindung an Gesang eine (ideelle) Loslösung von ihm erstrebte, zumindest vom Wort; lag dies doch schon im transzendenten Wesen der mystisch-katholischen Musik, vor allem schon in ihrer einstimmigen Wurzel, dem gregorianischen Choral (und zwar sowohl in dessen melismatischen Ekstasen als in seiner psalmodierenden, fernhinausschwebenden Monotonie). Sehnsucht, sich vom Worte zu lösen, liegt auch im ganzen Atem der niederländischen Polyphonie, die zum Teil sogar gerade darum die Rückwirkung der italienischen Stile geistlicher und weltlicher Renaissance hervorrief; andrerseits enthält auch der Stil Palestrinas, ebenso die venezianische Kirchenmusik durchaus jenes Streben gegen ein „Absolutes" im weiteren Sinne in ihren überweltlich gelösten Ekstasen, trotzdem dort gleichzeitig die Bindung ans Wort wieder ausdrücklicher gewahrt wurde. Die Klänge selbst schwebten nur wie göttliches Gnaden-

geschenk singender Engel hernieder; das war in der Tat auch damals die Vorstellung vom Wesen und Sinn der kirchlichen Musik, eine Vorstellung, die weit in die Formbogen und Klangsphären der technischen Musikgestaltung hineinwirkte. Man könnte noch nach andern Seiten hin verfolgen, wie schon längst in der vokalen Musik der Sinn der absoluten schlummerte; ferner wäre auch darauf hinzuweisen, daß in der älteren instrumentalen Musik gleichfalls noch andere wesentliche Momente längst verborgen waren, vornehmlich sogar in der weniger zu Papier gebrachten Musikübung des Phantasierens oder auch nur improvisierender Kurzweil. Andrerseits hatte sich seit dem 17. Jahrhundert in Italien eine instrumentale mehrstimmige Kunst von der (um Jahrhundertbeginn zunächst neu durch die Oper gewonnenen) „Monodie" losgelöst, also auch von gesanglichem, aber rezitativisch freiem Ursprung, sich dabei aber von diesem deklamatorischen Charakter entfernt und in weitzügige Ausspinnung der Melodien hinein entwickelt. Im Norden wieder waren es mehr die protestantischen Orgelmeister, die eine große und freibewegliche Instrumentalkunst von den Wurzeln des Chorals aus weiterentwickelten.

Als nun gegen Bach hin die von diesen wie noch andern Seiten technisch und geistig vorbereitete Entwicklung zu erster umfassender Erfüllung drängte, ging es darum, der absoluten Musik ihren Sinn zu geben, zu dem längst die Gesangsmusik hingetastet hatte. Da war es gerade der große überkommene kirchliche Zug, der die Musik, indem sie sich vom Worte löste, an eine Gestaltungsweise hinaushob, die sich in einem tiefen mystischen Erfühlen kosmischer Weiten bewegte. Bach und Händel erfühlten die Sehnsucht nach dem Absoluten so gewaltig, daß sogar auch in ihre Chorwerke selbst noch der Geist der absoluten Musik wieder zurückwirkt und sie erfüllt. Bachs instrumentale Tonlinien aber sind längst nicht mehr von der Singstimme abgelöstes „Singen", sie sind vom eigenen raumfernen Schwebegefühl durch ihre kreisenden Bahnen getragen, und dieses gestaltet sich seine kontrapunktischen Innenwelten aus ekstatischer Einbreitung in das Allgefühl. Von innen auf wirkend werfen die psychischen Kraftbewegungen eine musikalische Raumgestaltung aus, sie meistern sich aus eigenen Bewegungsgesetzen, gewinnen Formen und Satzstruktur. Was gerade diese von Bruckner scheidet, ist jenes Auswirken der seelischen Grunddynamik in die Raumgestaltung, von der noch im Vergleiche mit Bruckner zu sprechen sein wird.

Die ganze Musikgeschichte zeigt im Ausdruckssuchen ein Schwanken zwischen Persönlichem und Absolutem. Schon Bachs und Händels Kunst erwiesen genug Spuren davon. Die Musikrichtung aber, die sie ablöste, ist ganz und gar aus einer Rückwirkung gegen ihre unheimliche Fernkraft zu verstehen. Sie suchte wieder anderen Grundstand. Nach den ungeheuren metaphysischen Problemen Bachs und Händels besann man sich wieder mehr auf erdhafte Gebundenheit. Das aber führte nun nicht mehr dahin, daß man zur vokalen Musik als der herrschenden zurücksuchte, im Gegenteil: man ergriff die instrumentale in ihrer triumphalisch freien Beweglichkeit und riß sie von den Fernen zurück, in denen sie dem Geiste ganz zu entschweben drohte. Die Fesselung an den Menschen und die Erde, in allem der Urgrund des klassischen Weltgefühls, zeigt sich auch da. Schon die Vorentwicklung des klassischen Stiles, in die Bach und Händel zum Teil noch zeitlich hineinragten, spendete mehr der Weltlichkeit und Kurzweil ihr leichttaumelndes Formenspiel, schuf die Kunst der Kammern und Fürstensäle, der Gesellschaftsräume im Barock und Rokoko. Mit der Klassik dringt Tragik und Pathos aus diesem Grundzug, mit doppelter Macht wirkend, wie stets wenn Gewalten aus dem Spiele vorbrechen. Sie kam vom Persönlichen und sprach zur Allmenschheit, steigerte das schöngeistige Formenspiel wieder zum Kampf und den Kampf zur Läuterung, das Festliche zur Weihe. Ihre Feier entstieg nur zum kleineren Teile der Kirche, und ihr Ringen nach dem Absoluten war kein urgegebenes Schweben in überweltlichen Fernen, sondern ein Sehnen nach diesen; jedes klassische Adagio spiegelt diesen Weg. Nicht die Kraft, nicht die Ekstase, nicht die metaphysische Gewalt waren geringer, Grundfestigung und innerer Weg waren andere. Man könnte auch sagen: die Fiktion der absoluten Musik war geändert. Diese absolute Musik bindet sich daher ans Geschlossene, an Formenrundung, die wie aus den engen Räumen der Kammerkunst belichtbar und überblickbar sein sollte. Ihr klangfest gewordenes Gefüge trug, gleichfalls obenhin sichtbar, Melodien, die wieder ans Singen zurückdachten, nicht mehr zwar nach Klangfarbe oder technischer Ausführbarkeit, aber nach der Bindung im menschlichen Ausdruck. Die Kraftbewegungen, die in der Musik an sich liegen, suchen nicht vom Kosmos und seinen Gesetzen auszugehen, sondern vom Menschen mit seinem Gleichmaßgefühl, in dem die Klassiker den Mikrokosmos suchten. Stärker als je dringen Bewegungsgesetze des leiblichen

Menschen in die Musik ein, aus denen er sich den metaphysischen entgegenringt.

Von dieser Grundauffassung kreist nunmehr die absolute Musik zu ihren Eigengesetzen aus, das erst macht die Kraft des Absoluten bei ihr aus, daß sie aus sich selbst, aus ihrer eigenen Dynamik, nicht aus Anlehnung ans Wort, Aufbau und innere Formen fand; diese, nicht der Musik an sich, aber der Musik dieser Grundauffassung gemäßen Eigengesetze gefunden und ausgeprägt zu haben, ist die ungeheure Tat der großen unter den vielen klassischen Meistern geworden.

Deutlich erkennt man von hier aus, wie das Wort „absolut" einen doppelten Sinn hat; technisch bedeutet es: vom Gesang gelöst, geistig will es sagen: vom Menschen gelöst. Schon aus Widerspiel und Wiederzusammenfallen beider Bedeutungen könnte man eine Musikgeschichte aufbauen. Der klassische Musikstil war in technischer Hinsicht „absoluter" als der vorangehende, d. h. er war in höherem Maße von reiner Instrumentalbesetzung beherrscht, in geistiger Hinsicht ist das „Loslösungs"-Streben vom Persönlichen und Gesang geringer, es ist umgekehrt wie beim Bachschen Stil: während dort selbst die vokale Musik gegen den absoluten Charakter hinausstrebte, nähert sich hier die Instrumentalmusik in ihrer Grundauffassung stärker einem Singen zurück.

Man sieht, daß der Begriff der absoluten Musik auch nach dieser Richtung einer Klärung bedarf: die bloße Ausschließung des Gesanges oder auch nur gedanklicher Begleitinhalte, der „reine Instrumentalstil" macht noch nicht das „Absolute" aus. Die richtige Erkenntnis, daß die Klassiker rein musikalische Eigengesetze in ihren Formen gefunden hatten, führte dahin, gerade bei Bruckner immer darauf zu verweisen und zu meinen, bei ihm finde die Musik Eigengesetze nicht mehr (sei darum irgend von Phantasievorstellungen abhängig u. dgl.); das Mißverständnis lag darin, daß er vor der ungeheuren Aufgabe stand, Eigengesetze einer neuen „absoluten" Musik zu finden, und die Wahrheit ist, daß man heute, wo sich dies vollendet hat, allenthalben das Denken auf das Phänomen der absoluten Musik von ganz andrer Seite her gewiesen sieht.

Schon bei Beethoven sprengt die Romantik wieder das dunkle Grundempfinden von der Eindämmung der Musik in die geschlossenen Räume, sehnt sich an Natur und Atmosphäre hinaus. Man erkennt auch hier, wie die Änderung in der gefühlsmäßigen Auffassung der

absoluten Musik sogleich ihre Formen, äußere und innere Strukturen antastet. Es braucht hier nicht mehr ausgeführt zu werden, wie sich da überall der erwachende Sinn fürs Gelöste und Immaterielle spiegelt. Selbst die „Kammer“-Musik wird sogleich von diesem Naturwehen durchzogen; nicht als hätte das je bedeutet, die romantische Musik, die Symphonik etwa, erstrebte als Aufführungsort die freie Natur, vielmehr erklingt diese aus ihr, wie aus der klassischen der festliche oder auch der stille Saal. Der gesamte eigentümliche Charakter aber, den ihr Naturwehen annahm, ist auch geschichtlich daraus zu verstehen, daß sie sich von der Erdfestigkeit klassischen Weltgefühls löste: daher das Hinausatmen zunächst ins Atmosphärische und durch dieses hindurch sucht sie in weitöffnendem Sehnen die Sphären des Kosmos. Damit aber war die Gestaltungsart dessen gegeben, was die Seele als das „Absolute“, endlos Gelöste empfand: die Romantik spürte den Kosmos von gleichartigen Vorgängen durchzogen, wie sie durch Luft und Gewölk noch rings um die Erde zittern, sie empfand Weltenbildung als kosmische Gewölkballung, den unendlichen Raum von Weltstürmen durchweht. Und dies schied von der stillen Ruhe in der Auffassung der göttlichen Weiten bei Bach. Die Romantik haftete zunächst viel stärker am Stofflichen. Im Durchblick durch die Atmosphären vollzog sie die Auflösung des Irdischen ans Unendliche; ob man ihre Bewegungsformen in Dunst und Luft oder im Wehen des Universums erfüllt denkt, es ist nur ein Unterschied der Weiten, nicht mehr des Grunderlebnisses, das der Romantiker im Innern trug und das er demnach unmittelbar in die großen Willensbewegungen der „absoluten“ Musik übertrug. In dichterischen und selbst in philosophischen, ja naturwissenschaftlichen Gedankengängen der romantischen Zeit spiegelte sich das ungemein deutlich, kein Zweifel sogar, daß die Romantiker diese Gleichartigkeit zwischen seelischen und naturhaft-kosmischen Vorgängen bis in die unklaren Grenzregionen seelischen und leiblichen Fühlens hinein erlebten. Bei der Verbindung der Musik mit Dichtung und Gedanken war dies gleichfalls in großzügiger Weise zum Ausdruck gekommen; behält man aber die reine Instrumentalmusik an sich im Auge, so ist — dies bedarf auch aus diesem Zusammenhang erneuten Nachdrucks — keine Rede davon, daß hier bewußte Begleitideen bei der Gestaltung der Musik mitspielen, sondern es ist das geänderte Weltgefühl, welches von sich aus das Willensbild der Musik schafft, der innere, nicht äußere Kosmos. Die gedankliche

Vorstellung vom Absoluten mochte selbst bei Vielen das Nichts, die Leere sein, das Kunstfühlen erlebte es stets durch eine atmosphärische Stofflichkeit hindurch. Man sieht, diese Erwägungen berühren sich in manchem mit der sonstigen Betrachtung der geistes- und stilgeschichtlichen Wege, aber dies bestätigt nur von besonderm Gesichtspunkt die schon von andrer Seite her gewonnene Blickweise. Dies Weltgefühl war es auch, das schon in den geschichtlichen Wegen der Romantik als ihr Gestaltbild sichtbar wurde, in denen der Musik, der ganzen Geistigkeit wie des Welt- und Völkergeschehens. Der innere Kosmos des Menschen gewinnt in seiner seelischen Grundeigenart den Formtrieb des Atmosphärischen.

Es ist dieser Spannungszustand der Romantik, der nun Bruckner wie aus der dunklen mystischen Vergangenheit heraufbannte; die hochgesteigerte atmosphärische Empfindung wollte aus sich selbst an jene Weiten hinaus, die mystischer Geist in sich trug. Der Gewalten bedurfte es, die vom Weltwirken unmittelbar erfüllt waren, wenn nun die „Lösung" vollendet, d. h. die „absolute" Musik ihren Eigengesetzen entgegengeführt werden sollte. Kam die Romantik von der Bewußtheit her, so spiegelte sich diese stets in Verbindung mit gedanklichen Vorstellungen, das Entgegendringen eines unheimlichen Gewaltgeistes aus tiefer Unbewußtheit griff von anderer Urquelle her die längst vorschwebenden Gesetze auf. Trotzdem sich also die Romantik vor Bruckner stark aus der absoluten Musik heraus verflüchtigt hatte, trug sie ihre neu gewandelten Gesetze in sich, und namentlich bei Wagner strebte ihnen die mit Gesang verbundene Musik ähnlich entgegen, wie einst die vokale Kirchenmusik des niederländischen oder römischen Stiles bereits unsichtbar die Sehnsucht nach der absoluten Musik und sogar schon Gesetze von ihr verborgen in sich trug. In Bruckner erfährt denn die Musik ihre größte Auflösung in reine Weltkräfte, die ihr seit Bach beschieden war, aber wie er aus seiner fernen abendländischen Urtiefe her das romantische Weltbild durchdringt, erfließt die Gestaltung der Musik dabei in einem gegenüber Bach sehr verschiedenen Weltgefühl. Von romantischer Atmosphäre ist sie, bis in die Klangbildungen hinein, durchzogen, aber sie lichtet sie überall gegen die Allweiten auf. Dies Weltgefühl bedingt denn in dieser absoluten Musik all das nebelhaft gewaltige Ausstreichen der Klangzüge, die riesenhaft hinausgezogenen, sehnsuchtsschweren Unendlichkeitslinien, die gewitternden Formballungen, die dunsthaft gelösten und wolkenhaft

gedichteten Klangzüge, andrerseits seltsam große Gestaltungen der Leere und Raumweiten; in Bruckner ist der Sturm und die Stille, das Chaos und zeugendes Urlicht, kreisende Kraft der Weltkörper. Eratmung der unendlichen Weiten führte zur inneren und zur äußeren Form. Erst mit Bruckners Allweitenempfindung ward eigentlich der symphonische Stil ganz aus seinem kammermusikalischen Ursprung, dem der geschlossenen Räume, befreit[1]), was nichts unmittelbar mit den Größenunterschieden der Besetzung zu tun hat.

All das ist auch etwas ganz anderes als Weitung der Ausmaße, die man zur Not, im Schrecken über das Ereignis, als Erklärung der neuen Formvorgänge heranziehen wollte. Sie führten ihn überdies zu neuem Innenbilde der fließenden Verkettungen, ferner der musikalischen Strukturen und ihres Klangstoffes.

*Zusammenhang formaler und aesthetischer Grundlagen bei Bruckner*

Ehe hierauf einzugehen, mag noch kurz etwas allgemeineres zur Ästhetik Bruckners gestreift sein, was mittelbar mit der Auffassung der absoluten Musik zusammenhängt und so andererseits gegen die technische Erfassung, ganz besonders gegen Fragen der Wiedergabe, hinüberspielt. Eine Musik, die aus dem Persönlichen kommt und das Individuelle im Ausdruck betont, bezeichnet man als subjektiv gerichtet; die vorklassische Polyphonie suchte, indem sie ans Absolute hinausdrang, das Persönliche zu bannen, die Klassik griff es stärker auf, aber vergrößerte es im Ausdruck gegen das Monumentale, Überlebensgroße; der Klassiker fühlte erst sich, ehe er über sich hinausfühlte. Mit der Romantik setzte teilweise eine außerordentliche Steigerung des subjektiven Musikcharakters ein, wie es schon aus dem Grundausdruck des Sehnens gegeben; von den vielen Gefahren und Entartungen in müde Leidens- und Schmachtromantik mag hier nicht die Rede sein, die sich nicht allein im Schaffen sondern im Musikgefühl überhaupt, also auch in der Aufnahme großer Kunstwerke einstellte. Auch betreffs Bruckners soll hier gar nicht weiter

[1]) Aus diesem Grunde eignen sich auch als Aufführungsort für Bruckners Symphonien wieder die Dome, die ideellen Räume der älteren Musik; freilich jene Kirchen, die dem Geiste den himmlischen Kosmos eröffneten, deren Mauern nicht Versperrung sondern Auftriebbewegung gegen diesen hin darstellten. Ihre Weihe umschließt auch besser den dunkel mystischen Ursprung, aus dem sich Bruckners Symphonik gegen das hochromantische Allweitengefühl ausbreitet.



auf die Auffassung eingegangen werden, die sein Ausatmen ins Allgefühl nur als ein schwächliches Ausschwelgen aufzunehmen vermochte. Wohl aber vermag auch über seinen ganzen Musikausdruck Unklarheit zu herrschen, wenn man sich nicht vergegenwärtigt, daß schon die übrige Romantik dem Subjektivismus auch das Widerspiel eines überpersönlichen Ausdrucks, seine Objektivierung, gegenübergestellt hatte. Die Hochromantik ward sinnlich bis in den Einzelton, der schon die Farbenfülle der Harmonie in sich aufgesogen enthält, und übersinnlich im Hinausfühlen ans Kräfteweben der Natur. Dies Widerspiel mußte bei Bruckner besondere Formen annehmen; denn er trägt den Kosmos als Mystiker in sich: er erlebt ihn zwar, dringt aber in seinen Ekstasen an ihn hinaus. Daher ist schon der heiße Ausdruck seiner Melodien von der Sehnsucht der persönlichen Romantik verschieden und stets mehr das Sehnen der Verzückung, die Inbrunst. Sie dringt aus dem heiß durchpulsten Geäder seiner Musik, während sie sich zugleich in ihrem breiten Ausströmen ans Transzendente öffnet und alle Unruhen ins Überweltliche läutert. Das ist nicht Subjektivismus im gewöhnlichen Sinne. Bruckners Melodien ertragen stark erhitzten, fast erotischen Ausdruck, und dennoch dringt aus seiner gesamten Symphonik das erlösende Überwindergefühl, wie es nur je im objektiven Ausdruck großer religiöser Musik lag. Sie ist übersättigt vom Lebensgefühl und dennoch metaphysisch. Dies ganz merkwürdige, überall lebendige Ineinander, die Gegenspannung und Gleichzeitigkeit von persönlichem und überpersönlichem Ausdruck bleibt vielen ein Geheimnis, die seine Natur von falscher Seite sehen[1]).

---

[1]) Für die Wiedergabe Bruckners erheben sich hier grundlegende Fragen. Oskar Lang warnt in seiner vortrefflichen Schrift „Anton Bruckner" (München 1924) vor „rein subjektivistischem Erleben" (S. 105). Das ist richtig und kann auch falsch sein, je nachdem, was man unter „subjektivistisch" versteht. Lang meint damit vor allem das unruhige, sturzhafte Hervorkehren persönlicher Ausdrucksakzente, wie es Beethoven entsprechen kann, und hat mit seiner Warnung durchaus recht; Bruckner fordert Gleichmaß einer stetigen Haltung und allmählichen Steigerns. Sicher aber darf dies nicht so verstanden werden, als bedeute Meidung des Subjektivistischen eine persönliche Kühle des Ausdrucks; nichts schlimmeres könnte Bruckner geschehen, als daß man seine Melodien ihrem heißen Ausdruck enthöbe, sie „objektivierte" oder gar spielerisch nähme; nein, wo es am Platze, oft in sehr langen Entwicklungen, suche man nur ihr inbrünstiges Erzittern bis zu Brucknerscher Seelengewalt zu steigern und sei nie mit der Steigerung zu-



Eine andere Frage betrifft mehr die Ästhetik in der Erfassungsart, mag aber gleichfalls als grundsätzlich noch allgemein den technischen Untersuchungen vorangestellt sein; es ist die der Stimmungen. Von ihnen ist die Romantik in besonders starkem, eigentümlichem Bann durchweht, indem sie wie alle Dinge auch die Musik über sich selbst hinausstrahlen ließ, in poetisch ausschwelgendes Fühlen. Die Tiefe seiner Formkraft befähigt Bruckner, auch die Kunst der Stimmungen ganz der absoluten Musik wiederzugeben, sie zu ihrer eigensten Bedeutung zurückzuleiten: ihr Empfinden ist unmittelbar im Empfinden der Form verwurzelt. Wie die ganze Seele seiner Musik aus dem Erlebnis der Weltgewalten, so steigen auch sie als Weltstimmungen von erdrückender, unermeßlicher Größe und Durchdringung auf. Denn da ist vor allem auch dies für das Formverständnis bei Bruckner wichtig, daß er im Entwicklungswege seiner Sätze jedes Ereignis in magischer Stimmungsgewalt vorbereitet; diese weist voraus auf jedes Werden und Vergehen, auf jede seiner elementaren Steigerungen; das Schöpferische seines Formens äußert sich vor allem in dieser Gestaltung der schöpferischen Unruhe vor den Ausbrüchen. So aus dem Urgrund schuf dieser Geist, daß ihn nicht nur die Ausgestaltung aller Teilereignisse, sondern ihre Vorgestaltung und weiterhin auch ihr Nachbeben und Verwehen in mächtigen Stimmungen beherrscht; ihre Kunst beruht vor allem darin, daß Bruckner nicht nur die Vorgänge, sondern dies Ahnen um sie gestaltet, sie ist ein schon tief im Formgeschehen liegender Stimmungsdruck. Dies der eigentümlich ergreifende Hauch,

---

frieden; andrerseits muß man gerade bei der Intensität, welche die Linien im Ausdruck beanspruchen, darauf bedacht sein, daß nicht damit die einheitliche Struktur in Einzelfasern zerrissen werde, daß die große befreiende Zusammenfassung wie im Klang so im Ausdruck gewahrt bleibe. Wo Bruckner in lebensfreiem Temperament seine Melodien und Steigerungen entfaltet, wie z. B. großenteils im 1. Satz der „Romantischen", da ist er nicht so schwer im Ausdruck darzustellen; wo aber aus mystischen Dämmern die innere Hitze noch gedämpft herausglühen soll, da kommen nur wenige Orchester zurecht. Freilich gibt es Satzentwicklungen, bei denen auch die ganze melodische Ausdrucksgebung in der Tat zurückzutreten hat, namentlich bei den vielen geheimnisvollen Dunkelungen seiner Musik, oder wo mehr die reine Kraftbewegung im Dienste der Entwicklungsdynamik vordringen muß; hierüber ist nicht im allgemeinen zu sprechen, aus dem genaueren Verfolg seiner Innendynamik wird sich auch der wechselnde Ausdruck ergeben, der wohl eine bestimmte allgemeine Grundhaltung, aber kein Schema kennt.

der allen Werdestürmen den Willen voraufspüren läßt, der zu ihnen leitet, der den Vorfrühling in der Klangatmosphäre schafft wie die Untergangsahnung vor den Endereignissen, den drohenden Druck oder das milde verheißende Aufleuchten, wie das seltsame Nachwirken verklungener bis tief in neue Geschehnisse hinein, — all dies wie im Weltwirken und unendlich reich und in den Stimmungen selbst von kosmischer Größe; vor dem Geschehen erst den darauf gerichteten Willen zu gestalten, ist überhaupt der Sinn vieler Formteile in seiner Musik[1]). Kraft und Kunst der Stimmungen sind bei ihm eines Geistes, und so erfährt auch deren Begriff Weitung bis an letzte Urgeschehnisse.

Auch hierin gab er somit der romantischen Musikseele erst ihren unmittelbarsten Ausdruck; er ist ihr reinster „Wille". Freilich wäre es auch schon von der Frühromantik an unzulänglich, ihren rätselvoll stimmungshaften Einschlag nur in jenem bald dunklen, bald klargewollten gesamtkünstlerischen Grundzug zu suchen, die Musik war dort von Anfang an auch in ihrem eigenen Kern und in reiner Instrumentalform mit neuartigen Ausdrucksmerkmalen durchsetzt; bestünden die nicht in der Musik an sich, so wäre der Romantik nicht die Bedeutung eines Weltgefühls zuzusprechen. Dieses aber in vollkommener Reinheit ganz aus der Musik an sich verspürt, emporgehoben und in ihre ureigene Gestaltung verwoben zu haben, aus der Form heraus und in ihrem Dienste, war Bruckner vorbehalten. Seine Stimmungskunst ist keine poetisierende, sondern selbst eine absolute.

Gewiß erschöpft sich auch bei Bruckner der Stimmungsinhalt nicht in formalen Erscheinungen; seine Träger sind vor allem schon die Themen mit ihrer bestimmten Eigenart, seine zauberischen Ausstrahlungen sind reich und vielfältig, aber deren verborgener Kern liegt auch hier und vollends in den Entwicklungen über die Einzelideen hinaus im Bewegungs- und Formwillen. Es gibt kaum einen schwieriger faßbaren Begriff in der Kunst als den der Stimmungen,

[1]) Darin liegt schon eine sehr wesentliche Forderung auch für die Wiedergabe; sie muß erfühlen lassen, daß im Vorerstehen und Nachwirken da oft auf lange Strecken unendlich bange Gewalten und Erregungen fesseln. Bruckner bedarf einer Entwicklungskunst, die nicht etwa darauf ausgehe, jedes Teilchen als selbstbestehend abzuzirkeln und ans Licht zu heben, wohl aber jeder kleinsten, auch nur vorbereitenden Episode ihre bedeutsame, oft dunkle Schwere zu geben.



mit dem uns die Romantik stets zu besonderer Auseinandersetzung zwingt, denn das Wesentlichste an ihm ist die Unbestimmtheit; es gibt auch keinen mißbrauchteren Begriff. Er betrifft nicht Dinge und Vorgänge selbst, sondern ihre Rückwirkung auf die Psyche in der zerfließenden Ungegenständlichkeit des Gefühls. Schon wie man sie in der Musik erfassen soll, läßt sich gar nicht allgemeingültig beantworten, weil es mit dem Ausdruckswillen der Richtung und schöpferischen Persönlichkeiten wechselt, und vor allem mit der unausgesprochenen Grundauffassung der absoluten Musik; mitunter erträgt, ja fordert die Stimmungskunst Auslegeweisen, wie sie gerade für Bruckner gar nicht scharf genug auszuschließen sind. Insbesondere liegt in jeder poetisierenden Auslegeart die Gefahr, daß man so etwas wie Programme in die Musik hineindenke, als wäre die Musik von ihnen angeregt. Dann aber liegt auch außerhalb Brucknerscher Kunst die Gefahr vor, daß man das Wesen der Stimmungen überhaupt zu deutlich ans Licht ziehe; von phantastischer Musik werden außermusikalische Begleitgedanken gar leicht aufgeschürft; recht hat dann nicht der, welcher eine Ausdeutung verficht, sondern bei der Erkenntnis bleibt, daß unzählige Ausdeutungen zufolge der Gefühlsunbestimmtheit immer aus der Stimmung ausschweifen; und da bleibt die einzig richtige Ästhetik die, welche diese Ausstrahlungen ja nicht aus der Sphäre ihrer Unbestimmtheit bis ans helle Licht des Begrifflichen zu ziehen strebt. Was der einzelne darein träumt und deutet, an erfüllter oder ungestillter Sehnsucht, ist vom Zufall des Augenblicks und irgendeiner Ideenverknüpfung heraufbeschworen und wechselt mit Stunde, Laune und Leidenschaft, auch beim gleichen Hörer meist mit jedem Hören; im Geiste sieht jeder, wovon die Seele gerade voll ist. Was das betrifft, so soll die Ästhetik getrost jeden nach seiner Façon ausschwärmen lassen, der nicht auf richtigere Art in die Musik eindringen kann, und würdigeren Boden suchen. Man kann höchstens soweit gehen, von gewissen vergleichsweisen Andeutungen her eine Stimmung, die man eingänglich machen will, anzuregen, gewissermaßen zum Anklingen zu bringen, aber nicht weiter, und auch das bedarf großen Taktes und höchsten künstlerischen Feingefühls[1]). Es war Verhängnis der romantischen Musik-

[1]) Man stelle einmal verschiedene Ausdeutungen nebeneinander, die auf solchem Wege ein und dieselbe Stelle aus Bruckners Symphonik gefunden hat: selbst wenn man nur ernst zu nehmende Einführungen herausgreift, so rückt die ans Lächerliche streifende Grundverschiedenheit das Bedenkliche



auslegung, hier in schwerste Fehler zu verfallen, die besten Geister nahmen daran Teil; der Grund ist historisch durchaus klar; denn der Weg ging in die gesamtkünstlerische Vorstellung und suchte von der Gesamtkunst aus überhaupt erst die Musik.

Diese Wegweisung muß Bruckner fern bleiben; er kommt aus der gestaltenden Krafterfühlung selbst, und diese ist selbst bis in die Erfassung seiner Stimmungen der entsprechendste Ausgang und festeste Boden. Damit bleibt der Unbestimmtheit ihrer Ausstrahlung aller Spielraum, andrerseits empfindet man von da aus stets ihren ungeheuren Weltstimmungscharakter, wie er aus der Gestaltungsart gegeben ist. Wer der starken Kunst Bruckners standhalten will, muß die umfassende Weite dieses Gestaltungswillens auch in seiner stimmungshaften Aufnahme wahren. Der Sinn der absoluten Musik kann nie der sein, daß man sich von außen, von begrifflicher Seite her ins Innere und Unbegriffliche verliere, sondern daß man gerade dieses in seiner Urbewegung, seinem Kräftewirken wahrnehme und bis nach unbestimmten, unbegrenzbaren Außenwirkungen wie der Stimmungsumwölkung sich verlieren lasse; der Ausgang von den formalen Urbewegungen ist hierbei freilich nicht mehr mit der „formalaesthetischen" Betrachtungsweise zu verwechseln, die an das äußere Schema anknüpft. Nicht von „Tonreihen", sondern

---

der ganzen Methode in helles Licht. (Es stehen einem jedoch die Haare zu Berg, wenn man liest, was darüber hinaus an „Inhaltsangaben" in Brucknersche Symphonien hineingelegt wurde, von Himmelschören bis zu Jahrmarktszenen.) — Von den Entartungen der Auslegeästhetik gibt ferner die „Hermeneutik" ein Bild, die mehr „gefühlshaft" die Musik in ihren „Affekten" nachziehen will. Niemand wird so ängstlich sein, Hinweise auf musikalische Gefühlsinhalte oder ihre kurze Beschreibung an sich abzulehnen, sie sind fast unentbehrlich. Aber so wie es die Hermeneutik zur Grundlage erhebt, vergißt sie grundsätzlich (von den Geschmacklosigkeiten der Auslegepraxis ganz abgesehen), daß dies verschiedenen Geistesrichtungen in der Musik geradezu Hohn spricht, und gebärdet sich, als herrsche in der Tonkunst ein ewiges „empfindsames Zeitalter". Schon der Ausdruck „Hermeneutik" (von Kretzschmar im Hinblick auf Hermes als Gott der Dolmetschkunst geprägt), ist nichts weniger als glücklich; jedenfalls muß er auf jene besondere Richtung der Musikästhetik beschränkt bleiben und darf nicht jeder musikalischen Erklärungsweise oder gar der Musikästhetik an sich zugedacht werden, wie es neuerdings versucht wird (Kretzschmars Grundlegung s. im Peters-Jahrbuch 1902 und 1905). Im Übrigen sollen Kretzschmars Historiker-Verdienste weder mit diesen Ablehnungen noch mit der Abwehr seiner Bruckner-Feindschaft herabgesetzt werden.

von formdynamischer Beseelung ist auszugehen. Weder die stimmungshaften noch die philosophischen Zusammenhänge der Musik werden damit verdrängt oder ernüchtert, sie werden im Gegenteil von ihren Wurzeln aus angeregt. Die einfachste Forderung wird am leichtesten abgeworfen: absolute Musik absolut zu empfinden. Für die Gedankenwelt ist die Musik etwas Unwirkliches, für die Musik aber sind die Gedanken das Unwirkliche. Alle an Vorstellungen hinausschwebende Musik droht ein Schatten der Welt zu werden, während die absolute Inbegriff der Welt ist.

### *Der symphonische Stil als Ausdruck des Formwillens*

Wenn aber die Art, wie der Geist das Unendliche erlebt und in dieses raumgestaltend hinausstrahlt, die absolute Musik samt ihren Formproblemen bedingt, so fangen diese im weitesten Sinne, wie bereits anzudeuten war, schon beim Klangstoff an; denn dieser ist von der gestaltenden Kraft durchprägt, die seine Unbestimmtheit ergreift und in die beseelte Schöpfung ihres ganzen Ausdruckswillens wandelt. Was ist symphonischer Stil? Die Bezeichnung klingt so wohlvertraut, daß jeder Dilettant sich die Beantwortung zutraut und den Begriff als etwas selbstverständlich gegebenes hinnimmt; als ein Zusammenspiel verschiedener Instrumente in gewisser Besetzung, die irgendwie aus technischer Weiterbildung der Instrumental-Umfänge und -Gruppierung ihre historische Bedingtheit erfahre. Bruckner veranlaßt aber auch hier zu voraussetzungslosem Herantreten an die Erscheinung. Vergegenwärtigt man sich einmal die ganze seltsame Tonmaterie an sich, nur von der Frage aus, wie sie dem innern schöpferischen Gestalten Ausdruck gibt und von ihm selbst in innerer Notwendigkeit ausgeworfen ist, so erkennt man sie bald aus ganz andern Gesichtspunkten: keine „Klangeinkleidung" in gewisser, historisch-zufälliger Stärke liegt hier vor und vermag irgendwie das Wesentliche zu bedeuten, vielmehr liegt in dem Ausbrechen der inneren Musikgestaltung an gewisse klangstoffliche Struktur eines der schwersten geistesgeschichtlichen Probleme überhaupt[1]). Sie ist der eigentlichste Träger und durch keine andere Musiktechnik ersetzbar zu denkende Ausdruck dieses psychischen Kräftespiels, sie bildet die Klangatmosphäre, in der sich die mitgeänderten Kraft- und Formkreisungen vollziehen.

[1]) Vgl. auch in Paul Bekkers „Klang und Eros" (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1922) den namengebenden Artikel der Aufsatzsammlung.

So wäre es auch unzulänglich, im Brucknerschen Orchester nur eine „Erweiterung“ z. B. des Beethoven-Orchesters oder eine Umgruppierung gegenüber dem von Berlioz od. dgl. zu sehen; ein paar Instrumente machen den Unterschied nicht aus. Der symphonische Stil der Hochromantik ist ein seelengeschichtliches Ereignis ersten Ranges, ganz aus dem romantischen Welt- und Raumgefühl geboren, das auch hierin bei Bruckner seine volle Ausprägung findet.

Denn aller Tonstoff in der Musik ist seelisch Geschaffenes, unendlich fließende und verflüchtigte Lebensausstrahlung, im Grunde ja überhaupt kein Stoff, sondern nur als Stoff gewollter Reizeindruck, wie es das Wesen der Musik als der immateriellsten Kunst ausmacht; und er erfährt im Verlaufe der Musikgeschichte so grundlegende Veränderungen von innen auf, daß nur ganz äußerliche Betrachtungsweise in bloßer Fülle oder Farbigkeit oder im Äußerlichen der Struktur das Wesentliche suchen kann. Und weiter spricht vom Wandel der Musikseele die Verschiedenartigkeit, wie der Geist in den Klangstoff Furchen eingräbt, ihn zur Dichte klumpt und wieder zerhaucht — eigentümlichste Probleme wirft gerade hier Bruckners hochgeniale Formkunst auf.

So wie der symphonische Stil bei Bruckner vorliegt, enthält er seine Hauptmerkmale auch in der Fähigkeit, dem atmosphärischen Fühlen der Hochromantik unmittelbarsten, leichtesten und schmiegsamsten Ausdruck zu geben. Worin beruht das? Weder in einer Homophonie, die den Klassikern gegenüber als stark durchfeinert zu bezeichnen wäre, noch in der Polyphonie, sondern in der innern Gelöstheit des Klangstoffs und der Klangstruktur, die unbegrenzter Zerwehung und Verdichtung, zartester Übergänge und Verfeinerungen, hauchartiger und massivster Klangdichte in fast ungreifbarem Ineinanderströmen, kurz der jeden Augenblick veränderbaren Bildsamkeit fähig ist. Es ist der luftigste Tonstoff. Nicht Stimmen, sondern ganze Klangzüge vermögen neben- und ineinander zu streichen, die dabei selbst ihre Dichte jeden Augenblick wie Gewölk verändern können; einzelne und mehrere solcher Züge vermögen sich überall wie Schwaden aus der dichteren Hauptmasse loszulösen; das innere Bild dieses Klangstoffes ist von vornherein ein inneres Bewegtheitsbild. Auch die einzelnen Tonlinien müssen jeden Augenblick in ganze Klanglinien übergehen, sich in Schleier auflösen, ins unbegrenzte Klangphänomen von stetig wechselnder Breite ausgreifen; es ist also nicht bloß Spaltung in zwei

oder mehrere Einzellinien, wie es altes Recht freier Symphonik war. Zugleich mit diesem Dichtigkeitswechsel überall die gleichfalls kaum greifbare, unerschöpfliche Farbenverstrahlung. Es ist in der Klangatmosphäre das Verschweben und Verschwimmen, auf das mystisches und romantisches Erleben gleicherweise hinwirkten, hatte doch dieses auch in der Dichtung ein neues Sprachschweben und in der Malerei überall Auswehen gegen das Transzendente hin gesucht. Ganze symphonische Komplexe müssen nebeneinanderstreichen, ja noch mehr: ineinanderdringen können, deren jeder von eigener Charakteristik, Dichte und Klangfarbe, um hier die Motivik noch ganz außer acht zu lassen. Es wird sich ferner zeigen, daß auch die perspektivische Raumgestaltung — eine der gewaltigsten Formtaten aus Bruckners Innenschau — die klangplastische Tiefenferne, die Kunst der Lichtung zu verdünnenden Weiten an diesen Klangstoff gebunden ist.

Gewiß fiele es nicht schwer, für jede einzelne dieser technischen Erscheinungen „Vorbilder" und historische Wurzeln aufzuweisen, sogar für die eigentümlichsten Sonderbarkeiten vorbereitende Ansätze da und dort vor Bruckner festzustellen, wie es auch unbestreitbar ist, daß diese ganze Technik selbst seit Bruckner lebhafte Steigerungen erfuhr, allerdings mehr nach der koloristischen als nach der innendynamischen Seite; aber nicht auf derlei kommt es an, sondern darauf, daß man die geschlossene Einheit des instrumentalen Klangstiles, aus dem diese Merkmale nur als Sondererscheinungen hervortreten, selbst als geistesgeschichtliche Notwendigkeit verstehe. Rein technisch und historisch betrachtet würden die Wurzeln solcher Setzweise in der Homophonie von dem Moment an liegen, da sie sich von bestimmter Stimmenzahl löste, aber keine noch so verfeinerte Durchbildung dieses Prinzips könnte das Wesentliche ausmachen, sondern die Durchseelung, die erst mit dem Übergang der Homophonie vom Einzelinstrument auf das Orchester ihre Voraussetzung erfuhr; doch auch da entwickelte sie sich erst zu andern Formen, ehe sie jene bestimmte innere Durchhauchung erfuhr, die sie vom klassischen dem hochromantischen symphonischen Stil langsam entgegenführte. Ein Kernunterschied ist aber der: bei den Klassikern und noch in der Frühromantik beherrscht die Melodie (wenn auch noch so stark über verschiedene Instrumentalstimmen „durchbrochen")

den Verlauf der Symphonik, hier ist es umgekehrt: die Symphonik, als gesamter Klangverlauf schöpferisch empfunden, regelt den Lauf der Melodien. Das bedeutet viel mehr und etwas ganz anderes als daß die Melodie über wechselnde Höhen- und Tiefenstimmen verteilt ist, daß sie in Polyphonie hinein zerfasert, von Gegenmelodien und allerhand lockerem Motivspiel umflochten ist, oder selbst daß hierdurch wie durch die Klangfülle die übrigen Stimmen ein Übergewicht über die Melodie erhalten; alles das wären nur graduelle Schwankungen gegenüber dem früheren Stand. Hier aber ist das Wesentliche, daß die Gesamtsymphonik als einheitliche Kraftbewegung[1]) den gestaltenden Urstrom darstellt, daß sie — nicht durchwegs, aber oft genug — in ihrer Entwicklung nur die einzelnen melodischen Züge auswirft, sie nicht bloß trägt, sondern im Dienste der Innendynamik aufscheinen läßt. Als ganzes betrachtet, werden so auch die Themen einfach, die als „Kombination" oft recht kompliziert aussehen müßten; aber der schöpferische Vorgang ist synthetisch. So kann es ferner kommen, daß z. B. eine Melodie unterbrochen ist, ohne daß dies als Unterbrechung empfunden wird, weil der tragende, zusammenhängende Zug außerhalb einer Einzellinie in der symphonischen Dynamik verspürt bleibt; daß ferner die Melodiebildung selbst durch den ganzen dynamischen Entwicklungsvorgang bestimmt ist, dem sie angehört; vor allem auch die Herausbildung von Einzelmotiven, worüber noch ausführlich die Rede sein wird.

Dies ist keine Veränderung gegenüber dem klassischen Symphoniestil, sondern ein Umsturz, trotzdem er nicht mit einem Male erfolgt, sich im kleinen längst in der Frühklassik, sehr deutlich bei Beethoven und in der Frühromantik ankündigt, und trotzdem andrer-

[1]) Die lebendige Kraft der einstimmigen Linie nannte ich in früheren Arbeiten die Energie des Melodischen, nicht in physikalischem sondern im psychodynamischen Sinn der Musik; hier im Gesamtzug seiner gebreiteteren Fülle bezeichne ich das ganze Zusammenwirken der Energien lieber als die Dynamik, ohne damit einen grundsätzlichen Unterschied prägen zu wollen; denn jene lebendige Strömung ist beidemale die gleiche, die gestaltende Urkraft der Musik, nur ihr Ausströmen vollzieht sich in verschiedenen Verstofflichungsformen. Eine scharfe Scheidung ist auch schon deshalb nicht möglich, weil wie erwähnt auch wechselnd bald einzelne Linienenergie bald ihre Ausgießung zu expansiverem Melos vorherrscht. Vgl. auch die Anm. 2 von S. 241.

seits bei Bruckners Stil Teilstrecken nicht fehlen, die noch technisch in der älteren Art gehalten sind; doch wird man bald erkennen, daß auch solche Teile aus der Dynamik des ganzen Verlaufs bedingt sind und ihr dienen. Damit ist ferner nicht nur anderer Charakter der Melodie, sondern anderer Schönheitsbegriff bedingt, der zugleich bei Bruckner in seiner nicht mehr zu überbietenden Vollendungspracht erscheint. Man empfindet sie überhaupt trotz ihrer schon unmittelbaren Leuchtfülle erst recht und voll, wenn man sie aus ihrem geänderten Sinn heraus verstanden hat. Was hier vorgeht, kann man längst nicht mehr aus der Struktur Beethovens heraus erklären, selbst wo stellensweise etwa gleiche Klangbesetzung u. dgl. vorliegt.

Zudem erfährt Beethovens Symphoniestil selbst mehrfach Wandlungen, vor allem eine bedeutungsvolle mit der Neunten; was aber gleichwohl noch einen Hauptunterschied gegenüber Bruckner ausmacht, liegt in der Zusammenfassung der Klänge zur Masse: auch Beethoven stellt kraftvolle und leise Klangeinheiten, Farben und Verschiedenheiten gegeneinander, aber all das stets in scharfer, klarer Umrissenheit; bei ihm herrscht nicht — von leisen romantischen Ansätzen abgesehen — dieses Verwehen von Zügen und Teilzügen, dies Ineinanderstreichen, das zwar auch bei Bruckner scharf abgezeichnete Blöcke sich herausheben läßt, aber stets im Wechselspiel mit jenen Klangnebeln, aus dem sie sich zur hellen Belichtung herausballen. Beethovens Klangmassiv ist abgekantet, gemeißelt, das von Bruckner zwar auch gleicher Wirkung fähig, aber immer auch einer Zerfaserung, schon die Ränder sind oft gewölkt und lichtumbrochen. Sein Symphonieklang trägt daher auch vielfach, selbst bei leisester Besetzung, eine zarte Umnebelung, vergleichbar den feinsten Pedalwirkungen des Klaviers[1]). (Dem analogen Zug ist sogar

---

[1]) Für die Wiedergabe liegt schon in dieser Grundabtönung des Orchesters eine Hauptforderung an den Dirigenten, die sehr oft übersehen, ja zerstört wird. Ähnlich wie beim Klavier selten künstlerischer, öfter klangtrübender wenn nicht gar verlegenheitshafter Pedalgebrauch zu hören ist, so erzielen viele Dirigenten, durch Bruckners seltsame Grundabtönung beunruhigt, mit dieser zuweilen eher Unklarheit, wenn sie nicht überhaupt in ganz falschem Zugreifen die herrliche Klangmystik durch eckige Abkantung aller Klänge und Themen aufnüchtern, ganz nach der Logik des Pianisten, der schließlich mit dem Pedal nichts andres mehr anzufangen weiß, als es aufzugeben. Dann werden die Linien überdeutlich, die es nicht sein wollen,

in der Harmonik zu begegnen.) In der ganzen symphonischen Innenstruktur ist denn auch Bruckner recht verwandt mit Wagner, freilich nicht völlig gleichartig und wieder mit dem Hauptunterschiede, daß dort der Grundcharakter auch durch außermusikalische Momente aus den Naturmythen mitbedingt ist; bei Bruckner durchsetzt er ohne Naturvorstellungen die innere Natur der Musik an sich.

Es ist auch eine ganz andere Klangmaterie und Innenstruktur, als sie in Bachs Polyphonie vorliegt, im ganzen noch durchdringenderen Unterschieds trotz der wieder vordringenden geistigen Gemeinsamkeiten. In Bachs gleichzeitigen Eintonlinien hatte sich das metaphysisch-ekstatische Weltgefühl seine klaren, dünnen, ins Wesenlose strebenden Bewegungszüge und aus ihnen die kontrapunktische Struktur gebildet. Nicht daß die festbleibende Stimmenzahl bei Bruckner abgeworfen ist, würde den Kernunterschied zum seelischen Kräftenetz der alten Polyphonie ausmachen (wie es ja auch in Bachs Tokkaten- und Phantasiestil, vielfach auch in seinen Präludien, vorkommt), sondern daß sich zwischen Bruckners Linienzügen und all den aufscheinenden Teilfasern Klangflächen spannen und Wölbungen aufwellen und daß in seiner Klangstofflichkeit das Grundgefühl mehr auf diese gerichtet ist, daß die Stimmen nur der symphonischen Kraftausbauschung dienen. So würde es auch längst den Gegensatz nicht ausmachen, wollte man der alten Gleichberechtigung der Stimmen Bruckners Stil als „homophon" im Sinne der Scheidung in Haupt- und Begleitstimmen gegenüberhalten, schon weil auch, wie erwähnt, diese Scheidung wieder durchbrochen ist, zudem auch untergeordnete Teilzüge gar nicht immer klar greifbar und oft mehr in kunstvoll verschwimmenden Gesamtheiten für sich gehalten sind. Läßt sich doch kaum noch überall für Beethoven das Satzbild einer Homophonie mit starker und motivischer Stimmenzerfaserung aufrecht erhalten. Mag sich Bruckner technisch auch höchstes kontrapunktisches Innenleben wieder dienstbar machen, spielend vielfache Melodien gleichzeitig durcheinanderschlingen, er

---

Licht, Schatten, Zwischenschwebungen, die leise Dämmerkunst der Liegestimmen, die eigenartige Verschleierung von Mittelstimmen aufgehoben, das unwirkliche Rauschen zwischen den Tönen — ganz verschieden von rauschhaft romantischem Tonschwall — kurz die Atmosphäre des Orchesterklanges ist zernüchtert und damit die Mystik dieser Klangseele.



ist nicht vielstimmig, sondern allstimmig. Von überallher erkennt man, daß einzelne äußere technische Merkmale an sich weder Gegensätze noch Gemeinsamkeiten ausmachen.

Wie nun Bruckners Symphonik im großen Aufschwellen ihrer Klang- und Krafteinheit ganz von Seele durchgossen ist, so erscheint sie gleichzeitig bis in die kleinsten Melodiefasern von inbrünstigem Gesang durchströmt. Sein Stil ist feinnervig durchzittert, doch auch wiederum nicht etwa nur in einzelnen Melodiezügen, sondern in unzähligen innern Teilbebungen, Unterwellungen, Aufschwellungen im kleinen, die selbst aus ganzen Stimmenkomplexen bestehen können: seine Struktur ist mit aller Ausdrucksfülle nirgends auf einzelne Linien zugespitzt, auch bis ins Innerste nicht, ist also polyphon und doch überall Überwindung und Auflösung der Polyphonie. Es ist das sonderbarste, aber echtes Erfüllungsmerkmal, daß sich der wuchtigste zugleich als der feinstempfindliche Dynamiker zeigt; diese ganze innere Formkunst steht in stärkster Spannwirkung zur äußeren Formentwicklung, die aus ihr bedingt ist.

Damit wird ferner klar, warum Bruckner über die Orgel[1]) hinaus mußte, und daß nicht der Drang zu irgendwelcher Massenentfaltung ihn dazu trieb. (Das hindert nicht, daß er manche orgelhafte Klangvorstellung in die Symphonik mit hinübernahm; war doch gerade die Orgel das Instrument der kosmischen Weitenstaffelung in der kirchlichen Tonkunst.) So mächtig der symphonische Geist in andern Stilbildern und Formen vor Bruckner ausgebildet war, bei ihm liegt erst der volle Ausbruch des dynamischen Empfindens, und dieser Begriff des symphonischen Stiles hat mit „Raffinement“ der Instrumentation und ähnlichen Dingen, die man ihm vorwarf, nichts zu tun, nichts ist im Orchesterklang von Bruckners Musik zufällig (vgl. auch die Anm. S. 70). Darum ist Bruckner auch Symphoniker, wo er gar nicht orchestral erklingt, sei es in seinen nicht für Orchester gesetzten Werken — sogar sein a-capella-Stil ist davon beeinflußt —, sei es bei Darstellung seiner Orchestermusik am Flügel.

[1]) Auf diese hat später Max Reger (vornehmlich in den nicht fugierten Sätzen) am ausgeprägtesten diese Grundart des Musikempfindens zurückübertragen, aber schöpferisch und nicht mechanisch, also immerhin auch unter gewissen klangbedingten Veränderungen, zudem stilistisch trotz gewisser „Zusammenhänge“ nicht von Bruckner sondern von eigener Künstlerpersönlichkeit aus.



Er konnte nur als Symphoniker zur Vollendung gelangen, obwohl er in gewisser Hinsicht das Gegenteil erwarten ließe: allereinsamste Kunst. Indessen bedeutet bei ihm das symphonische Gewand nicht jene Hinwendung an gesellschaftliche Kunst, der einst die klassische Kunst entsprang und der sie sich schließlich bis zur allvereinigenden Menschheitsfeier wieder entrang; bei Bruckner liegt im symphonischen Reichtum der Allgeist, der nur in der überstarken Strömung einer Weltkraft seine Offenbarung finden konnte.

---

## II. Kapitel

# Die symphonische Welle

### *Ausgangsbeispiel und allgemeine Grundmerkmale*

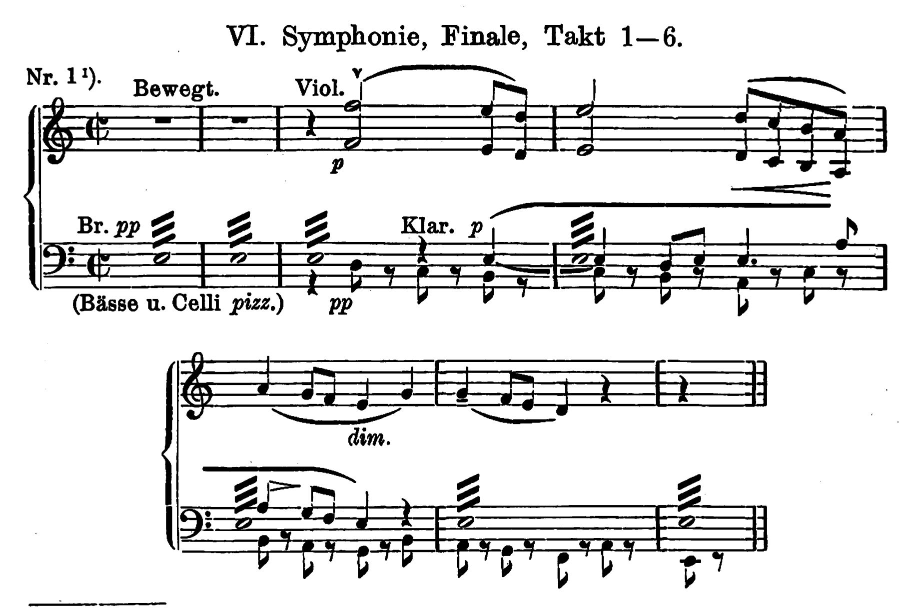
Sowenig daher Thematik, Anordnung, Aufbau, Umriß für Bruckners Formprinzip außer acht bleiben können, zu seinem Verständnis gelangt man nicht aus der Aufweisung eines eigentlichen Themas und der Gruppen usw., sondern aus der Art, wie sich die symphonischen Grundbewegungen in Entwicklungswellen darstellen, als Kraftereignisse, aus denen selbst erst Themen verständlich werden, ebenso der weitere Ausbau bis an die ganze Formanlage hinaus. Schon hier liegt die Forderung, die Form synthetisch statt analytisch zu fassen. So herrlich und unmittelbar auch das Thema bei Bruckner aufleuchten mag, das Eigentlichste liegt in seiner wirkenden Lebendigkeit und Entfaltung, andrerseits springt daher auch sehr oft die Erscheinung in die Augen, daß Bruckner gar nicht mit dem Thema, sondern einer ihm zutreibenden Vorentwicklung beginnt, wie gleich die nächsten Beispiele zeigen.

Wie innerhalb der einstimmigen Melodik das Motiv Einheit einer Bewegungsphase, so erscheinen auch innerhalb der symphonischen Gesamtbewegung Entwicklungswellen als einheitliche Atemzüge. Aber ebenso wie es verfehlt wäre, eine Melodie aus Motiven zusammengestückt zu sehen, kann auch die Betrachtung der Symphonik von größeren Wellenentwicklungen ausgehen, deren Verlauf besser auf die kleinsten Teilwellen zurückweist. Dazu kommt, daß bei Bruckner, wie sich noch deutlicher zeigen wird, überall die sog. unendliche Melodie herrscht, die schon in der Einzellinie die Teilmotive nicht immer abtrennen sondern viel häufiger nur ineinanderfließend erkennen läßt: in weitaus höherem Maße ist es aber bei der symphonischen Welle der Fall.

Wenn es nun gilt, erst gewisse typische Hauptbewegungen aus dem Formprinzip herauszufassen, so muß man sich nicht scheuen,

zuweilen auf scheinbare Geringfügigkeiten den Blick zu richten; in Verborgenem ruht gar oft, wie in aller Erscheinungswelt, das Wesentlichste. Im übrigen schließen sich rasch die Einzelheiten in ihre Zusammenhänge und vollends die geschlossene Symphoniebetrachtung vermag sie dann noch von neuen Seiten zu erhärten. Auf mehrerlei kann zunächst der Vergleich zweier Satzanfänge hinweisen, etwa vom ersten und letzten Satz der VI. Symphonie; für den Ausgang eignet sich der letztere besser.

VI. Symphonie, Finale, Takt 1—6.




[1]) Grundsatz für die Notenbeispiele mußte sein, dem Leser ein vereinfachtes Partiturbild zu geben, nicht im engeren Sinne „klaviermäßige Bearbeitungen", wenn auch soweit möglich gegen die Übersichtlichkeit eines Klaviersatzes hin reduziert. So ist von vornherein darauf verzichtet, gewisse orchestrale Spielweisen wie z. B. das Tremolo oder dgl. in der besonderen und geänderten Spielweise des Klaviers zu bringen. Auch einzelne Töne wurden dann doppelt geschrieben, wenn es ihre Zugehörigkeit zu zwei verschiedenen Teilzügen des Orchesters erforderte; wer noch nach alter Enge des Klavierunterrichts geschult ist, den mag dies anfangs verwirren, es sollte aber nicht so sein, und man gewöhnt sich sehr rasch an diese klarere Darstellung, die selbst in allen besseren Klavierauszügen herrscht. Ebenso erfordert oft die Deutlichkeit, den Umfang des Klaviersatzes unbedenklich zu überschreiten. Hingegen waren einfache Veränderungen, wie Weglassung von Füllstimmen oder gelegentlich sogar Oktavversetzungen dann statthaft, wenn sie der Übersichtlichkeit dienten. Im übrigen aber war bei den einzelnen Beispielen

Es ist der erste Teilansatz einer sehr weit sich hinaussteigernden Entwicklung. Die Unbegrenzbarkeit solcher Teilwelle, ihre auf größeres Wogenschwellen gerichtete Formspannung, ist das erste, was sich auch schon rein gefühlsmäßig darstellt; die rein technischen Erscheinungen aber wirken sämtlich, bis in noch so kleine Teilfasern verfolgt, dahin zusammen. Man muß zunächst lernen, alles aus dem Klangbild ins Kraftbild umzudeuten, wenn man in Bruckners formale Entwicklungstechnik eindringen will.

Schon als Ganzes übersehen, zeigt diese kleine erste Wellenaufbauschung, wie form- und triebkräftig ihr Anfang und Ende einander entsprechen. Dort das Urwerden von Ton und Symphonik im ersten Erzittern des leisesten Tremolos, fast noch bloß geräuschhaft, mehr Kraft- als Klangregung; dort nach dem Absetzen der Oberstimme eine Brechung der weiterhastenden Baßlinie (mit dem Quartschritt a—e) unter dem Weiterzittern der tremolierenden Kraftregung, die nach den ersten Linienzügen wieder für einen Augenblick herrschend durchtönt, das Werden und Gären aus der leeren Weite wieder heraufklingen läßt, von der sich erste Kraftlinien und Klangverdichtungen gelöst hatten; Rückschwanken aus erstem Stoffgewordenem ins Nichts. Das Ganze als kleine symphonische Teilwelle genommen, zeigt eine Formeinheit wie sie nicht dynamischer sein könnte: alles voll Leben aufs Kommende gerichtet, in diesem Falle auf das Thema; denn was hier vorliegt, ist noch kaum im formalistischen, d. h. motivischen Sinne dessen Vorandeutung, sondern viel allgemeiner M o t i v i k d e s W e r d e n s.

Aus ihr erklärt sich nun Sinn, Wille und — Schönheit der unscheinbaren dazwischenliegenden Kraftlinien, die sich aus der ersten symphonischen Regung des zweitaktigen Tremolos lösen. Auch die Oberstimme ist nur Einzelfaser, nur Ansatz eines schattenhaft in leichten Verkräuselungen abwärtsstreichenden Zuges, weder

---

verschieden ausführliche Wiedergabe der Partitur dadurch bedingt, daß je nach den Erläuterungen verschiedenes deutlich im Bilde liegen mußte, bald mehr die Innenstruktur, bald mehr die Gesamtzusammenfassung, die stärkere Vereinfachung ertrug, ähnlich wie wenn es ein Naturphänomen bald aus Nah-, bald aus Fernaufnahmen zu fassen gilt; teils ging es auch darum, die symphonischen Züge zu beleuchten, teils sie zu d u r c h leuchten. Daher wäre es unbrauchbarer Schematismus gewesen, alle Beispiele nach gleicher Schablone zu vereinfachen, der Studienzweck mußte hier von Fall zu Fall maßgebend sein. Mit andern Worten, die Vereinfachung der Partitur zur Skizze hatte nicht überall in gleichen Proportionen zu erfolgen.

Thema noch im überkommenen Sinne „Melodie“, sondern erstes Ausbrechen von Linienzuckungen aus der Lautlosigkeit[1]), zugleich mit der Ablösung der Baßstimme. Auch diese zeigt etwas Hastendes und gleichfalls im Ganzen fallende Strebung, unter schwachen Rückwellungen zur Höhe, wobei aber zu beachten ist, wie diese selbst nicht parallel mit der oberen Linie verlaufen (von einer einzigen Stelle im 5. Takt abgesehen, wo dies dann als vollkommen zufällig wirkt). Daß die Linie im kurz angerissenen, leisen Pizzikato erklingt, ist auch nur ein im Dienste der Formdynamik stehender Instrumentaleffekt; es ist die noch unkörperliche, zerbrechende Tongebung, die Bruckner allenthalben hauptsächlich bei erstehenden oder zerflatternden Entwicklungen verwendet[2]). Wie das Tremolo erscheint es schon in diesem kleinen Erstansatz als instrumentaler Teilausdruck seiner riesenhaften Formspannungen. Näher ins innere Gefüge einblickend, gelangt man aber zum Verspüren des Formsinnes in noch unscheinbareren kleinen Keimerscheinungen. Es liegt noch eine Mittelstimme in der Klarinette vor; würde man die Partitur nur analytisch betrachten, so schiene dies nur Teilverstärkung der Violinstimme zu sein; synthetisch gesehen, will die kleine Stimme innerhalb der Gesamtdynamik etwas anderes: es sind gleichfalls Kraftregungen, aus mittleren Innenzügen mitaufgewellt, aber über die Energie erster Willensansätze nicht hinauskommend: sie gehen gleich in dem reißenderen Teilzug der Oberstimme (unison) auf, nachdem kaum eine kleine Verkräuselung selbständig dazwischenwellte. Dies der dynamische und keinesfalls gleich von der thematisch-formalistischen Seite zu fassende lebende Inhalt der kleinen „Imitation“ im zweiten Viertel des 4. Taktes;

[1]) Für die Wiedergabe liegt schon hier einer der Fälle, wo es verfehlt wäre, die Linien in den Geigen zu gefühlvollem Vortrag zu heben, es ist eine Kunst für sich, sie als die kraftzuckenden Vorbildungen zu gestalten, die sie sind. Vom ersten Takt an könnte der Satz verunglückt sein, wenn hier versucht wird, Gesangsmäßiges oder dgl. herauszupressen.

[2]) Wo das Pizzikato diese häufige Formbedeutung zerbrechenden Tones trägt, soll man es trotz noch so geringer äußerer Tonstärke oder noch so verwehender Diminuendos als Anreißen von gewisser Innenkraft, nicht als spielerisches Gezupfe ausführen lassen, und vor allem auf seine explosive Tondynamik bedacht sein (Es versteht sich, daß dies keineswegs die einzige Anwendungsart des Pizzikato bei Bruckner darstellt, doch auch sonst ist es bei ihm niemals klangspielerisch gebraucht, stets instrumentaler Kraftausdruck eines Spannungszustandes.)



so gering die Erscheinung, sie spiegelt schon die ganze Erfassungsart imitatorischer und sonstiger formalistischer Erscheinungen bei Bruckner im großen. Daß also mehr und etwas anderes als eine instrumentale „Verstärkung“ oder „Umspielung“ der Hauptlinie durch die Klarinettenstimme vorliegt, wird umso klarer, wenn man vorausblickend im Aufleben der Mittelstimmen einen der wesentlichsten Innenvorgänge im treibenden Wachstum der Formwellen erkennt. Bleiben hier auch in dieser unscheinbaren Mittelstimme noch unerfüllte Vortriebe, so liegt doch auch in der Klangfarbe des dünnen und „durchsichtigen“ Klarinettentones ein instrumentaler Einklang mit der dynamisch-formalen Erscheinung einer leichten von innen aufquellenden Wellenverdickung. Ein Hauptmerkmal der Wellenbildungen ist immer dies Schwellen, auch wenn sie als Ganzes einen Verlauf gegen Entspannung hin nehmen.

Aber man muß sich hüten, dies alles zu sehr mit dem Auge zu sehen. Auch die einzeln aufweisbaren Linien wollen nicht für sich, sondern aus der Gesamtheit gefühlt sein, aus der auch ihre ganze Bildung nur aufgeworfen ist; es sind, einschließlich der Oberstimme, nur Formsymbole, die der Idee ersten Urgestaltens dienen: Kraftregungen, ein erstes symphonisches Nebelstreichen. Es ist trotz aller Einfachheit schon ein Beleg, daß nicht einstimmiges sondern das symphonische Melos herrscht, auch da, wo eine Stimme vorherrschen mag. Demgegenüber gelangen die Einzelfasern und Teilerscheinungen erst hinterher zum Bewußtsein; dem symphonischen Gesamtatem zu folgen, scheint auch nur bei falscher Einstellung schwer, in Wirklichkeit ist es von selbstverständlicher Leichtigkeit, da es dem schöpferischen Vorgang entspricht, den man sich gar nicht „kombinierend“ vorzustellen hat; man kann beobachten, daß gerade hierin oft Laien vor Fachmusikern einen der vielen Unabhängigkeitsvorteile voraushaben.
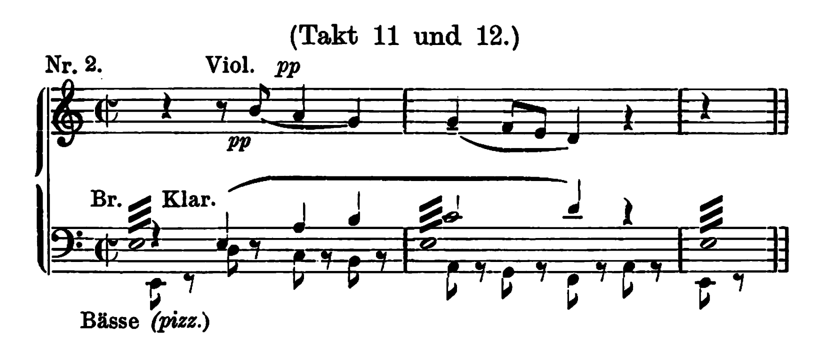
Wenn es nun bei Bruckner vor allem gilt, auf das Entwickeln zu hören, so muß man noch auf die ineinanderwirkenden Innenkurven selbst ein Augenmerk richten. Die Oberstimme zeigt als erster Ansatz eines hernach lange und mächtig anschwellenden Entwicklungszuges etwas sehr Typisches: obwohl sie nämlich Anhauch zu großer Steigerung ist, streicht sie selbst in einem Entspannungsverlauf zur Tiefe und zeigt näher besehen auch in allen ihren Teilmotiven abwärtsstreichenden Zug. Damit taucht schon im kleinen ein Kraftzug auf, der hernach auch bei großen Wellenreihungen

scheinbar, d. h. analytisch betrachtet, widerspruchsvoll, nach der synthetischen Wirklichkeit aber voll stärksten Formsinnes ist. Bruckner liebt die Gewalt großer Schichtungen, deren einzelne Teilbewegungen zwar gleich von ihrem Ansatz zur Tiefe führen, aber aneinandergekettete Steigerungsreihen bilden. Schon darin zeigt sich die auch sonst vielfältig aufscheinende Idee innerer Gegenstrebungen: die Wellendynamik verläuft nicht geradlinig, sondern voll des Drängens teils nebeneinander wirkender, teils auch gegeneinander gerichteter Teilkräfte, ganz in der Art eines naturhaften Wogens und Stürmens. So zeigt ferner schon die Oberstimme selbst noch in allen ihren Einzelbewegungen die Zeichnung eines Kurvenspiels, durch das eine wirrer bewegte Innendynamik in ihren Gesamtzug dringt, als wenn sie ohne Gegenaufwerfungen zielstrebig in gerader Linie verliefe. Ähnliches, nur in anderer Form, liegt bei der Baßlinie vor. Damit zeigt sich in den einzelnen Linien das umgekehrte Bild, als es die darauffolgende Entwicklung der gesamten Wellenreihen aufweist, die sich an diese erste sechstaktige Teilwelle noch anschließen; denn die Einzellinien setzen sich unter dem Gegenspiel aufwärts zurückbrandender Teilbewegungen zu fallender Strebung durch, die gesamte, noch kommende Wellenreihe ist hingegen eine Steigerungsgewalt, die über einzelne symphonische Wellen von sinkender Hauptstrebung Herr wird. Im großen nun ist eine solche Wogensteigerung aus abwärts hastenden Teilschichten einer der machtvollsten Formgedanken; ein Vorwärtsdrängen über ständig veratmende und neu anschöpfende Kraft; das immer übertürmende Neuausholen gewinnt dadurch eine noch ganz andere Innenerhitzung als sie nur in der Höherrückung der einzelnen Oberstimmenansätze läge; es wird ein Ringen und Hasten unter drohendem Ausgehen der Kräfte.

Verfolgt man nun die sehr weit reichende und zuletzt mit dem Herausspringen des eigentlichen Hauptthemas sich erfüllende Wellensteigerung, so zeigen sich überall die einzelnen Teilwellen ganz aus dem lebendigen Wirken im Dienste der weiterreichenden Entwicklung bestimmt. Es genüge zunächst zur Erfassung einiger Hauptgrundzüge von Bruckners Wellendynamik, Vereinzeltes herauszugreifen. Zunächst wiederholt sich überhaupt unverändert (vom 7.—11. Takt) die gleiche Teilwelle (ohne die einleitenden zwei Tremolotakte); dies natürlich nicht im Sinne einer auf Teilab-

schließung gerichteten Symmetrie sondern im entgegengesetzten einer weiterweisenden, sich öffnenden Schichtung. Wiederholung kann mancherlei bedeuten und es wäre gut, wenn auch die Betrachtung der klassischen Formgrundzüge sich von ihrer lähmenden Einseitigkeit in der Erfassung des Wiederholungsprinzips freimachte; sie kann ferner ebenso der Steigerung wie dem Ermatten dienen. Wie sich hier die Wiederholung dem Entwicklungszuge einfügt, wird gleich aus den weiteren Takten klar, wo diese zweitmalig abwärtsstreichende Teilschichtung in die folgende Schichtwelle ausläuft, die sich auch gleich ein zweitesmal wiederholt und äußerst charakteristische Rückspiegelungen zur allerersten erkennen läßt:

(Takt 11 und 12.)



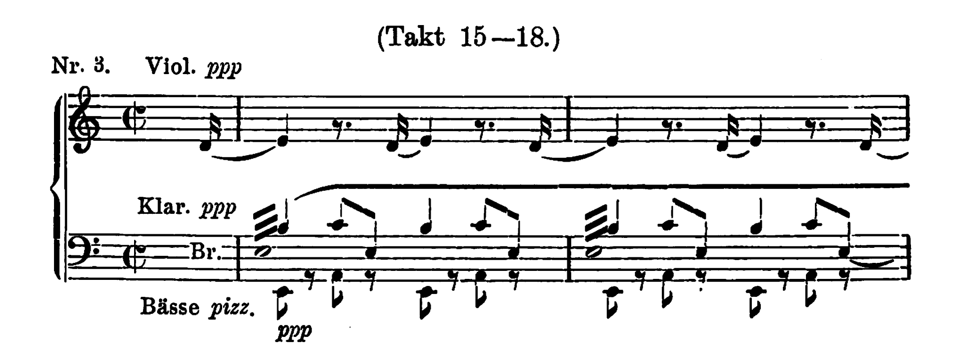

Es ist ein verkürztes Abklingen des Anfangs, zugleich ein innerlich ermattendes: von den Kraftlinien des streichenden, noch in schattenhafter Urbildung begriffenen Wellenzuges ist es zunächst die obere Randstimme, die ihre Verkräuselung verliert und ohne Rückbiegung zur Tiefe verläuft; sie faßt den ursprünglichen Gesamtzug der Anfangswelle (Nr. 1) in eine kurze Regung zusammen. Nicht die „Imitation“ eines Teiles davon ist hier das Maßgebende, sondern die Formsymbolik des Ganzen: ein Nachlassen der Spannung innerhalb des gesamten ersten Teilansatzes. Geradlinigkeit ist also keineswegs immer Ausdruck von Energieanspannung; hier ist sie im Gegenteil als Lösung von der gewellten Gegenstrebung das gegebene Liniensymbol letzten hinhuschenden Kraftverstreichens. Ebenso ist die Baßlinie bis auf ihr letztes gebrochenes Teilstück diesmal geradlinig. Dagegen ist es höchst kennzeichnend, wie sich die kaum erwachte Mittelstimme (Klarinetten) während des Ermattens der Hauptzüge aus ihrer unselbständig gebliebenen ersten Regung nunmehr gerade hier aufwellt: in starkem Bogen, dessen Höhepunkt
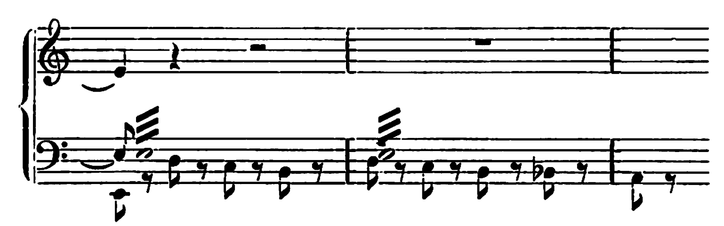
den ermattenden Endton der oberen Linie (Violinen) auffängt; sie gewinnt Raum und Kraft, noch keine triebmächtige allerdings, wie sie auch in den luftig durchsichtigen Klarinettenklang eingetönt bleibt.

Somit ist der Kraftvorgang dieser kleinen symphonischen Teilwelle der folgende: es liegt zwar ein veratmendes Nachlassen darin, dieses aber ist nur Teil eines Ganzen, eines Anfangs, der nicht zu vollem Ermatten, sondern im Gegenteil zur ersten großen Entwicklung hinaus will; da ist es nun charakteristisch für Bruckner, wie sich in der Einzelwelle beides zeigt, das Abklingen der Teilschicht und der Wille zum Werden im Hinblick auf die übergreifende Gesamtentwicklung. Solches Ineinanderwirken, ein Hinausfühlen aus der augenblicklichen in die weitere Dynamik großer Zusammenhänge gestaltet Bruckner mit verschiedensten Mitteln und auf zahllose Arten, deren eine hier in verhältnismäßig einfacher Unmittelbarkeit von einzelnen Kraftlinien vorliegt. Es ist auch wieder der Gedanke einer innern Gegenstrebung, und zugleich zeigt sich abermals das typische Bild, wie das symphonische Teilstück über all den sinkenden und verwehenden Zug hinweg dennoch ein inneres Aufschwellen erfährt: die Wellenform.

Wenn nun Bruckner diese zwei Takte auch gleich ein zweitesmal unverändert nochmals folgen läßt (Takt 13 und 14), so erscheint hier die Wiederholung im gleichen Sinn wie die frühere der Anfangstakte: als Symbol eines weiteren Hinauswirkens begonnener Grundbewegung, hier somit in beiden Fällen als verstreichende Teilentspannung dem Entwicklungsverlauf eingefügt. Er weht zunächst über all diese abwärts schichtenden Ansatzwellen, fast vollem Ver hauchen zu. Dies erfüllt sich so:

(Takt 15—18.)





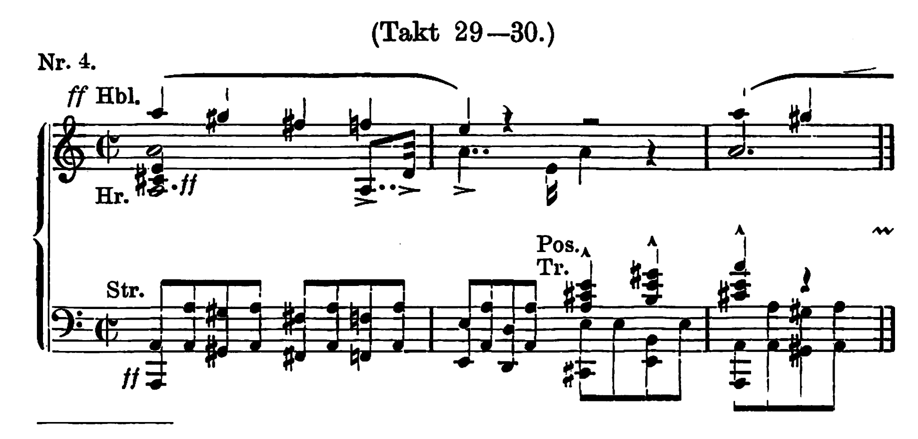
Die Oberstimme beschränkt sich hier auf die nur noch zweitönigen Einzelmotive (d—e). Aber hierauf ist zu achten, daß es inmitten des Verebbens als kleine Teilmotive Ansätze sind, nicht Wiederholungen des letzten zweitönigen, abklingenden Motivs (der Töne e—d in der Oberstimme der vorangehenden Takte); in der Richtungsumkehr steckt verborgen noch etwas Wesentliches; keimhaft Wille zur Höhe, zur Werdeentwicklung. Dahinter liegt aber wieder nichts anderes als eine (wenn auch noch so leise) Dynamik von Gegenstrebungen im Hinüberfühlen aus dem augenblicklichen Teil ins Kommende und Ganze; die Welle erstirbt mit dem Willen zum Weiterwirken; Lebensfülle bis ins Verborgenste. — Aus einzelner Linienfaser bleibt indessen auch diese Klangverhauchung nicht zu verstehen. Was aus den übrigen Stimmen dabei wird, ist dynamisch leicht zu verspüren. Die Mittelstimme (der Klarinetten) geht aus ihrem geschwellten Bogen erst in abschaukelnde, das Gleichgewicht letzter Ruhe suchende Bewegung über, im Umspielen gleichbleibender Töne. Auch diese Wiederholung ihres Teilmotivs zeigt den Sinn eines Rückganges, sich verlierenden Willens, hier innerhalb einzelner Linienfaser selbst, wie vordem bei ganzen Teilwellen. Das gleiche liegt beim Baß in den Wiederholungen des gebrochenen Quartsprungs vor, der sich ebenfalls als eine im Gleichgewicht verpendelnde Bewegung aus dem Grundwillen der Gesamtwelle herausbildet. Und was am Schluß übrig bleibt, ist wieder bei aller Unscheinbarkeit ein Zug der überall lebendigen Formdynamik: unter dem wieder allein durchtönenden Tremolo der Bratschen im Baß nur noch abstreichende Bewegung, in der Tiefe ein letztes, im Pizzikatoton zerstäubtes Nachhallen des ersten formenden Symphonieansatzes, fast nur noch unter der Oberfläche weiterpulsierender Rhythmus.

Übersieht man nun den ganzen bisherigen Satzanfang bis zum 18. Takt, so zeigt sich hier wieder eine Teilentwicklung größeren Ausmaßes an ihrem Ende, analog wie es im Kleinen schon mit dem

Ende des 6. Taktes (s. Nr. 1) der Fall war. Immer neuen Sinn gewinnt aber dadurch das unscheinbare Tremolo; denn wenn nun über eine größere Strecke symphonische Werdegebilde aufscheinen und dem Wiederverebben nahekommen, so liegt in dem Weiterzittern des einen Urerregungstones anstelle einer vollkommenen Pausenleere ein gestaltender Wille, der über all diese auftauchenden Teilzüge hinweg am Weiterwirken ist und in die Gestaltung treibt[1]).

Alles bisherige ist nur ein Fortwirken des vom ersten Wellenansatz ausgehenden Zuges zur Tiefe und zum Verebben; es ist aber selbst auch nur ein Teilausmaß der noch folgenden Entwicklung, neuer Ansätze und ausbrechender Kräfte. Die erste langzügige Steigerung gipfelt wie erwähnt zunächst mit dem Sichtbarwerden klarerer Züge aus dem späteren Hauptthema:

(Takt 29—30.)




[1]) In der Wiedergabe wird ein verständnisvoller Dirigent auch in Takten wie den beiden letzten vom Beispiel Nr. 3, wo nach der für Bruckners Werdegestaltungen sehr typischen Art das Tremolo allein für einige Augenblicke durchtönt, diesem eine besondere Intensität geben; nicht gerade eine äußere Verstärkung — das wäre überflüssig, weil es ohnedies allein übrig bleibt — aber eine innere durch Erhitzung, Beschleunigung des Zitterns zum hochgespannten Ausdruck der in einen einzigen Punkt gesammelten Werdeerregung. Es ist überhaupt ein gewaltiger Unterschied für die Ausführung des Tremolos, ob es einer im ganzen aufbauenden oder abklingenden Entwicklung angehört. Aber in allen derartigen Fällen darf man, wie sich wohl von selbst verstehen sollte, das Tremolo nicht etwa rhythmisch genau, in Sechzehnteln oder Zweiunddreißigsteln oder Triolen u. dgl. spielen lassen, sondern durchaus dicht verschwimmend, vor allem als das Kraftzittern. Insbesondere solche tremolierende Anfangstöne wie in den oben angeführten Beispielen sind für Bruckner das Mittelding zwischen Kraft und Ton, sind Willensregung im

denn auch dies ist, wenn man in der Partitur weiterblickt, nur der Höhepunkt einer zunächst wiederverebbenden dann abermals steigernden und zur eigentlichen Ausprägung des Themas führenden, ungeheuren Gesamtwelle. Da ist denn auch nicht schwer zu erkennen, wie das ganze erste Hauptthema nichts ist als eine einzige symphonische Woge weitgespannter Dynamik, die hernach genau mit dem Einsatz des zweiten, gegensätzlichen Themas (Takt 50, Partitur Buchstabe D) zu Ende ist. Es fällt zwar nicht schwer, nachträglich für die einzelnen Teilgebilde des Hauptthemas einen motivischen Zusammenhang mit den Einleitungstakten von ferne festzustellen (vgl. darüber die geschlossene Symphoniebesprechung), aber das bleibt das Wesentliche, daß der thematische Zusammenhang erst vom logischen Zusammenhang der ganzen dynamischen Entwicklung aus den Voransätzen bis zum herausspringenden Kerngedanken getragen ist; es ist nicht umgekehrt die Vorentwicklung ein formalistisches Spiel mit „Motivbruchstücken" usw. Dies ist das Wesentliche an der Thematik dieser symphonischen Vorentwicklungen, daß sie aus allgemeineren, verhältnismäßig undifferenzierten Kraftlinien, scheinbar „nichtssagenden" Urmotiven beginnen, und daß die Kunst der unendlichen Melodie auch jene innere Überleitung in die ausgeprägten thematischen Sondergebilde zu zeitigen vermag (zugleich zeigt auch diese Stelle plastisch das Eingreifen der Harmonik in den Formsinn: nach der Vorentwicklung in Moll beginnende Erfüllung im Dur).

Die besprochenen kleinen Ansätze waren zwar nur aus der ganzen bis dahin leitenden Entwicklung herausgegriffen, aber sie lehren schon von sehr einfachen Erscheinungen aus, wie die Welle der eigentliche Formkeim ist, wie sie nicht für sich besteht, in der inneren Gespanntheit gegen größere Entwicklung erst Sinn und aus dieser ihre besondere Augenblicksformung gewinnt. Hierin ruht auch ihre lebensvoll gewaltige Schönheit. Nur das Wellenspiel, das selbst erst den Themenaufbau trägt und die großen Satzteile

---

Übergang zum Klang. Natürlich bedingt dies noch lange nicht eine Vernachlässigung des mitschwingenden klanglichen Reizes, und wo sich das Tremolo auf mehrere Töne ausbreitet, da ist namentlich auf klangliche (nicht also rhythmische!) Gleichmäßigkeit zwischen den einzelnen Stimmen zu achten an der nie so unbedenklich gesündigt wird wie bei einer an sich unruhigen Tongebung. Über Bruckners Orchester liegt bei aller Innendynamik ein klanglicher Zauber, dessen Ausprägung zu den Grundbedingungen der orchestralen Wiedergabe gehört.

auswirft, leitet in die Formanlage hinein und läßt die Planmäßigkeit ihrer Entfaltung zunächst im kleinen erkennen; aber schon von da aus ergibt sich nebst den vergrößerten Ausmaßen auch wesentlich andere innere Organisierung als bei der formalen Gruppen- und Umrißtechnik der Klassiker. Dies ward bereits zu einer Quelle von Mißverständnissen: das Große überblickte man nicht, am Einzelnen wurde man irre[1]).

---

[1]) Dies ward bei den Wiedergaben noch zur Quelle der vielfachen Verlegenheitsflucht in unruhig wechselnde Zeitmaße. Manche Dirigenten glauben ferner der langen Zusammenhänge durch gehetztes Tempo Herr werden zu sollen; damit bekennen sie nur von vornherein, der Formbezwingung erlegen zu sein. Die Längen wollen auch ihre Zeit haben, Bruckners Form will nicht „hingeschmissen" sondern in nachschöpferischen Kraftspannungen bewältigt sein. Nichts hastiges ist in seinen Entfaltungen; er selbst warnte bei jeder Gelegenheit vor schnellem Tempo bei seiner Musik. Bruckners Grundbewegung ist die Feier; schon in der gedrungenen Breite liegt ein voller Gegensatz zum Nervenmenschen des 20. Jahrhunderts. Auch hat nur in ruhigen Taktmaßen der Taumel Platz, dessen seine Musik fähig wird, innerhalb ihrer Ruhe die leichtest bewegliche neben der von Richard Strauß. Es ist bekannt, vielen Praktikern allerdings auch nicht mehr bekannt, wie verschiedenes z. B. die Worte Allegro oder Andante, gar Adagio bedeuten können; bei Bruckner nun soll man derlei Bezeichnungsweise stets gegen recht breite Auslegung hin erfassen. Nur die Scherzi ertragen ein richtiges „modernes" Tempo, zuweilen (wie bei der Neunten) bis an die Grenzen der Ausführbarkeit zu treiben.

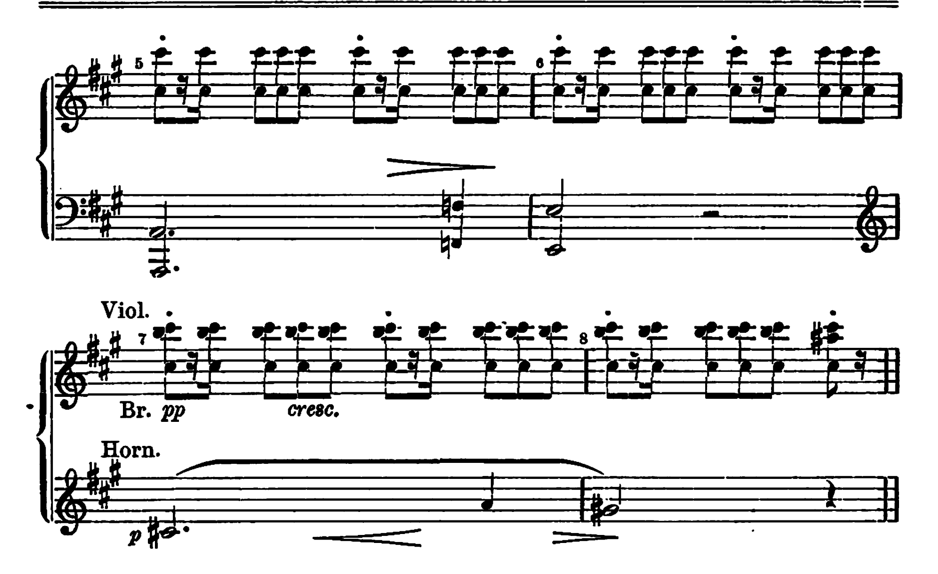
Sagt man sich im übrigen, daß sich aus dem Themencharakter das Grundmaß ergebe (was übrigens für jede Musik selbstverständlich ist), so ist damit auch gesagt, daß die Tempobezeichnungen fast mehr diesen als das eigentliche Zeitmaß andeuten wollen; ganz von selbst gibt sich mit dem Übergang in ein anderes Thema auch ein anderes Zeitmaß, aber innerhalb der Entwicklungen ist nichts verkehrter als dessen fortwährendes Abändern. Insbesondere ist davor zu warnen, bei Zielannäherungen zu hetzen, oder auch umgekehrt vor jenen konventionellen Ritardandi im Augenblick vor einem Höhepunkt, mit denen manche Orchesterleiter in weithin sichtbarer Geste ausholen, und die zu Bruckner wie die Faust aufs Auge passen; solche Plattheiten sind nur ein Beweis, daß einer mit der inneren Straffung des Steigerungszuges nicht mitkommt. Fühlt man diesen, so bedarf das Tempo kaum einer bewußten Regelung. — Die ganze ungeduldige Hast, mit der Bruckner von vornherein entstellt ist, rührt auch oft von der konventionellen Überfüllung des Konzertprogrammes. Oft erlebt man es, daß eine Bruckner-Symphonie wie eine Restausfüllung an alle möglichen, schon ermüdenden Darbietungen angehängt wird, und es gibt Orte, wo dies sogar taktisch von der Bruckner-Feindschaft gehandhabt wird.

*Weitere Grundzüge an Einzelbildern. Teile und Ganzes*

Das Grundbild der Wellentechnik ergänzt sich in wesentlichen weitern Zügen, wenn man diesem Finalebeginn den Anfang vom I. Satz gegenüberstellt. Während dort nur schattenhaft erste Werdeentwicklung mit ihren Kraftlinien ansetzt und erst allmählich gegen den Themenausbruch hinleitet, beginnt der erste Satz unmittelbar mit dem Hauptthema. Nichtsdestoweniger liegt auch hier ein Werden und Entwickeln vor, nur in anderer Art; wenn auch die Themenkonturen von Anfang an vorhanden sind, so ist dies doch nur Vorbereitung zu der erst in einem Höhepunkt vorgetriebenen vollen Aussteigerung des Themas; man erkennt in ganz anderm Bild, daß der Forminhalt nicht das noch so leuchtend aufscheinende Gebilde an sich ist, sondern eine zusammenhängende Riesenentwicklung; sie umspannt den ganzen, vom ersten Thema bestrittenen Hauptteil des Satzes, aus geheimnisvollem Ansatz gegen hohes und vollstrahlendes Klangmassiv hin. Schon echte Brucknersche Mystik ist das erste Aufdämmern der Hauptlinie unter dem seltsamen Höhenflimmern:


VI. Symphonie, Anfang des 1. Satzes:






Auch hier demnach vor dem Einsatz der Hauptlinie zwei Takte lang eine voraustönende Urbewegung von lebhaft erzitterndem Rhythmus. Dies cis der Violinen hat eine ähnliche Bedeutung wie beim Finalebeginn (Nr. 1) das Tremolo; gleich ein hocherhitztes Schwirren in der Klangatmosphäre (es ist zudem der intensive Durterzton des Grundakkords). Die darunter aufdämmernde, herrlich plastische Hauptlinie der Bässe ist erst ein geschlossener viertaktiger Ansatz (3.—6. Takt), erst zur Tiefe weisend, dann in bewegterem Ansatz (Halbtakttriolen) hoch aufstrebend und von der höchsten Spitze wieder zum Ausgangston zurückbiegend; schon als Linie für sich eine drangvoll wellige Einheit unter dem gleichmäßig zitternden Höhenrand des gesamten symphonischen Klangbilds, trotz des thematischen Vortretens nur ein Teil der Innendynamik; gerade der Höhengegensatz hebt den inneren Kraftwillen der hinaufdrängenden Tiefenflutung, und auch die große räumliche Entfernung der Teilstimmen steigert diese innere Spannung; (vorausblickend kann man gerade in dem endlichen Vorbrechen dieses Baßthemas an die Höhe [s. Nr. 9] die Erfüllung dieser inneren Spannung erkennen, und es wird sich zeigen, wie die dahinleitende Steigerung gerade die Idee der neuanströmenden Aufflutung von Tiefenwellen zu prachtvoller Entwicklungsplastik hebt).

Dieser expansive Formtrieb der Baßlinie findet eine Fortsetzung, bei der sich hinter unscheinbaren Zwischentakten eine Er-

scheinung verbirgt, die in weitgehendem Maße Aufmerksamkeit beansprucht. Im 7. und 8. Takt nämlich klingt vor neuerlichem Aufgreifen der Baßlinie und unter stetem Weiterschwirren der Höhentöne ein kurz zwischenspielendes Hornmotiv durch, das sich aus analytischer Formbetrachtung einfach als echoartige Imitation des letzten Teilmotivs darstellt; so gesehen wäre wieder mit der Erscheinung die Kraft verdeckt, und gerade was sich „einfach" darstellt, knüpft stets am unmittelbarsten an die Grundmomente eines ganzen künstlerischen Ausdruckswillens an. Nachahmung, Echo — all das ist klanglich-äußerlich gefaßt; was wir sehen müssen, ist die Fortsetzung der wirkenden Kraftgeste in eine Klangverdünnung hinein, gegen das Unabgrenzbare zu. Der letzte Melodiegang (das Teilmotiv a-f-e) wirkt weiter und schlägt in einem Augenblick entspannter Klangausschwebung in die Leere hinaus, einer andern klangperspektivischen Schicht zu, die sich dem Gestalten öffnet, bis sich nach diesen zwei Takten der Ansatz wieder zur Fülle strafft. Die Imitation ist nur in den Fernraum hinaus fortgepflanzte Schwingung des thematischen Anstoßes (seines letzten Teilausklanges). Hier ist dies unscheinbar, fast nur für den auffällig, der Bruckner sonst kennt, und es wirkt nur wie eine Vorandeutung dessen, was andere Zusammenhänge in viel weitergehendem Maße zeigen werden. Sehr vielfach ketten sich bei Bruckner an die Hauptlinien oder ihre Teilstücke Zwischentönungen, welche Fernen, Richtungen, eine Art symphonischer Weitenräume, in die hinausgewiesen wird, symbolisieren. Sie sind oft nur, wie hier, sehr kurz, mitunter aber von weitaus deutlicherer Plastik und bis zu beträchtlicher Ausdehnung versponnen. Nur im ersteren Falle pflegen sie mit solchen echoartigen Wiederholungen ausgefüllt zu sein, die im Verschallen zugleich mit der Rückung in Klangverdünnungen verknüpft sind. Nicht immer aber sind es unmittelbar thematische Teilstücke, sondern, wie sich später vielfach zeigen wird, geänderte oder sogar neuartige Weiterführungen; in diesem Falle pflegen sie von verschiedenen, nicht bloß letzten kleineren Teilmotiven, die hastig aneinander vorbeihuschen, durchsetzt zu sein, in weitaus deutlicherem Eindruck ganz geänderter Klangschicht; dann ist es auch nicht wie hier eine ruhige, majestätisch gebreitete, sondern von unruhigen Kraftlinien erfüllte Leere. Solche Zwischenteile lassen bei Bruckner immer etwas vom Formwillen der Entwicklung erkennen, der sie angehören. Nachhallendes Hinausziehen eines

letzten Teilmotivs aber bringt Bruckner besonders häufig nach einem weitweisenden Ausgreifen zur Höhe, wobei es diesen Formdrang ins Entmaterialisierte, aus den greifbarern Tönen der Hauptlinie in ein zart verhauchtes Vertönen hinaushebt, das sich manchmal fast imaginärem Nachhallen nähert. So ist denn auch der hier vorliegende Zwischenbogen ganz im Ausdruck weiten Sehnens gehalten, den er aus dem Hochaufschwung der Hauptlinie ins Gelöste hinausträgt. Daher auch der Übergang aus den Streichern in den schwebenden Hornton als weichverwehende mittlere Dichte im Hinantragen gegen die spitzen atmosphärischen Höhentöne zu. Bruckner gestaltet seine Klangmaterie nicht zum gleichförmig gebreiteten Alldurchblick wie etwa Bach mit seinen wesenlosen, metaphysischen Tonlinien, sondern wirft eine Klangdurchstaltung von weitgestaffeltem Fernaufbau aus; er schafft Klangfülle vollen Lichts und Klangzwielicht und dessen Auflösung bis in die Leere; Welt und Weitenhintergründe, ganz aus der Schau des Mystikers.

Wenn sich demnach aus der ersten Klangbildung und Stoffverdichtung eines Anfangs wieder eine kurze Verdünnung, ein Zurückschlagen gegen die Leere öffnet, so liegt im Grunde etwas formal Gleichartiges vor, wie wenn das Tremolo im besprochenen Finalebeginn immer wieder durchtönend vordrang, trotz des ganz andern Ausdruckswillens, der hier die Gestaltung dieses Leere-Augenblicks bestimmt; dort die erregende Kraft, hier eher ein Verschweben, und das hängt tief mit der Anfangsweise beider Sätze zusammen: im Finale ist der ganze Beginn Vorerregung gegen das Thema hin, hier aber setzte dieses unmittelbar an und löst die Gegenwirkung von Gewordenem und der Leere aus. In beiden Fällen weisen solche zwischentönende Stellen auf das entstehende Widerspiel von Klangmasse und Tonweitenräumen. (Man muß hier durchaus von den vereinfachten Auszügen, jedenfalls über den Klavierklang hinaus, in die Klangräume der Orchestrierung hineinhören.) Entsteht dies hier nur in kurzem Zwischendurchblick, andeutungshaft, so steigert sich dies häufig bis zu Gewaltaugenblicken, wo die gesamten Steigerungsballungen vollen Klangmassivs gegen die Leere der seelischen Raumweiten hinaushallen. (Auch über das Wesen dieser inneren Raumschau später noch mehr.)

Dabei ist zu beachten, wie im Einklang mit dieser Raum- und Unendlichkeitsgestaltung die Klangtrübung zur Dissonanz

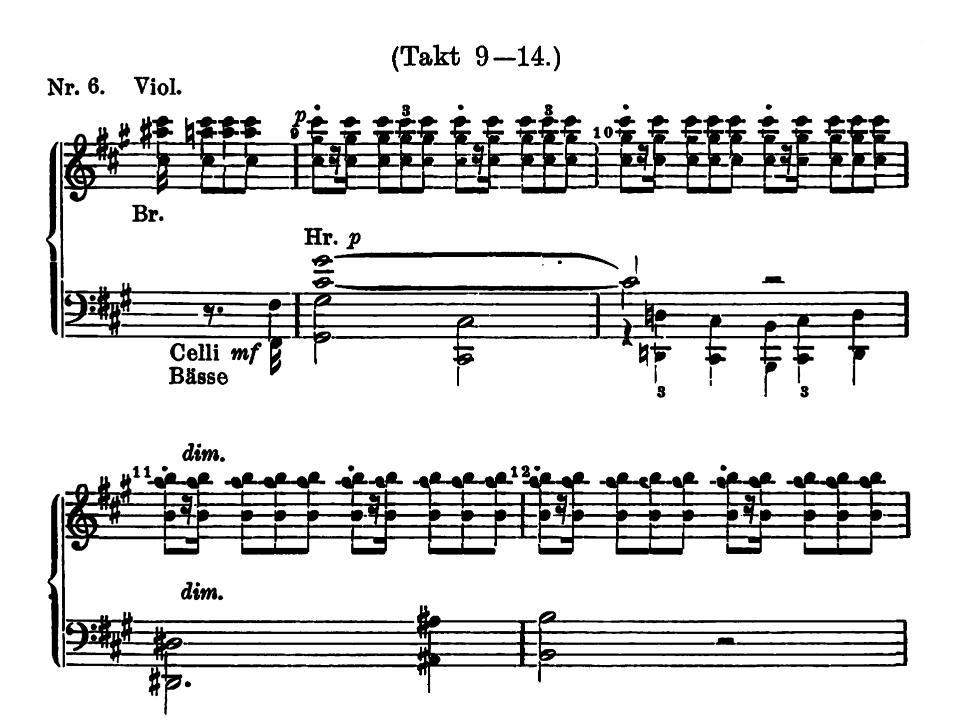
cis/h in der schwirrenden Höhenatmosphäre eintritt; im Klangreiz ein ähnliches Kraftbild wie etwa in gebrochenem, verschwimmendem Licht. Auch aus der dynamischen Gesamtentwicklung ist diese Dissonanzschärfung gegeben: die mit dem Themeneinsatz bloß begonnene breit anwogende Entwicklung ist hier nur durch das kurze Zwischenstück in Schwebe gehalten, die erreichte Spannung wird in diesem Augenblick der Leere durch die Brechung dieser klaren Klanghöhe zur Dissonanz spürbar. Und auch dies ist wieder in neuer, hochgenialer Spielart jenes Bild innerer Gegenstrebung, das gerade in Momenten starker Entspannung verborgene Neusammlung von weiterwirkenden Kräften erstehen läßt. Es ist nicht nur Dissonanzschärfung, sondern auch harmonische Klangerhitzung in der Entwicklung aus dem A-Dur- gegen den Fis-Dur-Akkord; welche Innendynamik liegt daher gleich darauf wieder in dessen unmittelbarem Zurückschatten nach dem fis-Mollklang am Ende des 8. Taktes! (s. Auftakt des nächsten Beispiels, das unmittelbar an die unterbrochene Takthälfte des letzten anknüpft). So unendlich verfeinert wirken motivische, harmonische, instrumentale und sonstige Einzelheiten in Bruckners dynamischem Formgefühl zusammen.

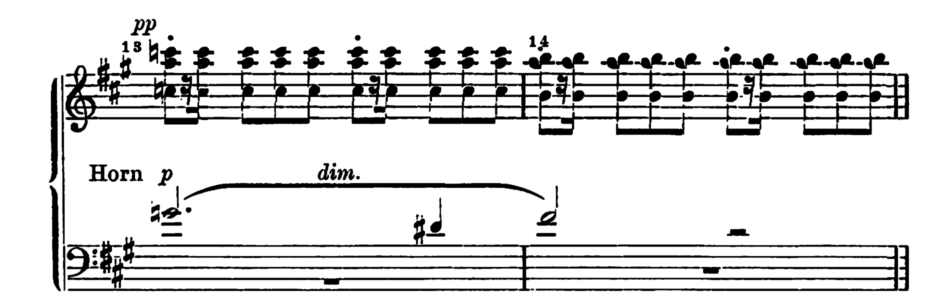
Was demnach im 7. und 8. Takt vorgeht, ist eine völlige innere Umwandlung der „Imitation", nur eine der zahllosen, die alle überkommenen formalistischen Elemente, im großen wie im kleinen, von neuem Geiste durchgossen und vom gesamten tragenden Formgrundzug durchdrungen zeigt. Das Zwischenmotiv schallt nicht a u s der Ferne (Nachahmung im piano) sondern i n die Ferne (lineares Ausbeben ins Unbegrenzte, mit dem Willen über die greifbare Tonstofflichkeit hinaus). Äußerlich läge insbesondere eine Verwandtschaft mit der klassischen, namentlich von Beethoven hochentwickelten Weiterführungstechnik auf Grund letzter kleinster Teilmotive vor. Auch die echoartige Wirkung an sich würde manches historische Vergleichsstreiflicht erlauben; leisere Wiederholungen von Teilmotiven oder auch noch etwas längeren Bruchstücken durchsetzen namentlich die Instrumentalmusik vom 17. Jahrhundert an (verlieren sich aber bis in die ersten sichtbaren Anfänge auch kunstvollerer vokaler Mehrstimmigkeit zurück) und insbesondere ihre Verwendung in Choralvorspielen und Kantaten Bachs zeigt oft recht deutlich die Echowirkungen des vielfach ausgestalteten alten *f*- und *p*-Wechsels auf die Symbolik von Raumweiten und Unendlichkeitswirkungen gerichtet. Dort bleiben dabei in gewisser Starrheit

Teilstücke auf geänderte Stärkeschattierung beschränkt, die bloße Gegenüberstellung entspricht dem klarruhenden innern Raumaufbau des Bachschen Unendlichkeitsgefühles; an ihre Stelle tritt mit der hochromantischen Durchwirkung des Weltblicks und innern Weltaufbaus das raumdurchstürmende Grunderlebnis der Kräfte- und Werdeentwicklung, das denn auch diese Erscheinung bei Bruckner in unendlicher Übergangsplastik motivischer und klangatmosphärischer Veränderungen ausgebaut zeigt, bis zur Kaumerkenntlichkeit des Gemeinsamen umgeformt und hierbei durchdringend mit der Idee der klassischen Teilmotivtechnik zu neuer Durchgeistigung verwoben.

Die darauf folgenden Takte zeigen die gleichen Grundeigentümlichkeiten unter leichten Veränderungen, die von dynamischer Feinempfindlichkeit bestimmt sind:

(Takt 9—14.)

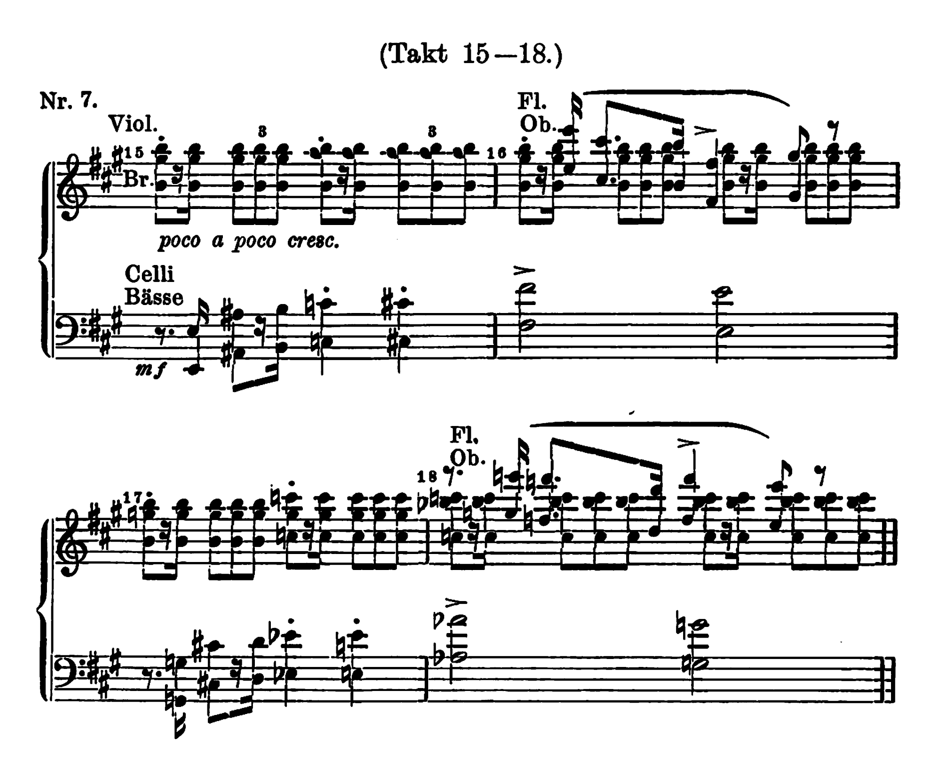





Während sich nämlich die fortschreitende Schichtung darin äußert, daß der Neuansatz der Hauptlinie im Baß eine Terz höher erscheint als das erstemal, zeigt zunächst die Halbtakttriole eine Richtungsumkehr, die auch etwas ganz anderes ist als Spiel mit einer Motivvariante; sie greift gleich zur Tiefe aus, um vom Umkehrpunkt in geradlinigem Auftrieb zur Weitungsfigur des nächsten Taktes auszuholen; der Zug zur Höhe, der in dieser Endfigur liegt, wird damit schon von geschärftem Ansatz getragen, und er bestimmt zugleich auch die nächste Veränderung: diesmal biegt die Endweitung nicht zurück sondern streckt sich zu Geradlinigkeit (über ais nach h) um. Und dem folgt abermals eine nachhallende Zwischenentwicklung (13. u. 14. Takt) in gleicher Klangfarbenänderung, aber mit anderer Linienführung; gegenüber dem entsprechenden Stück im 7. und 8. Takt (Beispiel Nr. 5) ist es genaue Richtungsumkehr, nach der vorangehenden Höhenstrebung wiegt diesmal die Bewegung erst abwärts und trägt auch in den Grenztönen g und fis schwach sinkende Tendenz: die Auswirkung der letzten Streckungsbewegung in die gelichtete Weitenandeutung ist zugleich mit einem nach Gleichgewicht neigenden dynamischen Gefühl verbunden, das die bisherige Gesamtentwicklung in Schwebe hält. Diese ist als Ganzes nur ein Teilansatz, dessen Erfüllung erst neu anschichtende Entwicklungswogen hinausschieben und erst später unter größter Spannwirkung auslösen.

Darum will auch die noch folgende Weiterentwicklung durchaus in ihren Teilen aus der weitstrebigen Dynamik des Ganzen verstanden sein. Die Wellenschichtungen der nächsten vier Takte zeigen folgendes neuartige Bild, das weiteres Licht auf die Motivbildung in ihrem Zusammenhang mit formalen Grundfragen wirft:

(Takt 15—18.)




Zunächst in der Hauptlinie zweimaliges Neuandrängen von der Tiefe her. Dabei ist das zweitaktige Motiv deutlich aus der Dynamik des Augenblicks innerhalb der Gesamtentwicklung gegeben. Es ist ein Schichtmotiv größten Zuges, enthält in der rhythmischen Punktierung seines Ansatzes auch den Ausdruck verstärkten Ausholens, durch den ganzen ersten Takt geradstrebigen Höhendrang, hernach Gipfelung in einem überhängenden Ton. Der motivische Zusammenhang mit dem Hauptthema ist mehr in den Untergrund gedrängt; er liegt in den Halbtakttönen des Ausklangs (2. Motivtakt), in die ein Anklang an den Quintsprung vom Hauptthema (Beispiel Nr. 5, 3. Takt) einfließt. Man soll derartigen Zusammenhang nicht gekünstelt rekonstruieren, vielmehr erkennen, daß es bei Bruckner die Macht der Entwicklung ist, die sich ihre Motive als Kraftlinien mit höchster Plastik umbiegt oder auch schafft, und dabei wird es hier sogar höchst charakteristisch, wie erst im Moment der Entspannung (dem 2. Motivtakt des letzten Beispiels) jene ferne Rückbeziehung auf die thematische Grundeinheit durchdringt. (Man

kann allenfalls auch im punktierten Anstieg des 1. Motivtaktes einen dunklen Zusammenhang mit den Halbtakttriolen [Beispiel Nr. 5, 4. Takt] erkennen; derlei verfließt ins Unabgrenzbare und Unbestimmbare.) Indem nun solche aus der Augenblicksdynamik ausgeworfene Kraftlinien meist etwas Typisiertes, d. h. Bewegungsgrundformen von gewisser Allgemeinheit tragen, bleibt es fast immer dem Verfolg möglich, sie mit allen ausgeprägteren Motivformen, also auch denen aus dem Hauptthema, in Zusammenhang zu halten, und Bruckner weiß auch in höchst kunstvoller Weise diesen Zusammenhang allmählich wieder deutlich herauszuleiten, wo er ihn etwa eine Strecke lang in den Untergrund drängte. Daß in diesem Wechselspiel und der Wechselwirkung von individuell ausgeprägten Ausgangsthemen und allgemeineren, entwicklungsmotivischen Kraftlinien ein höchst bedeutsamer Grundzug seiner thematisch-formalen Entwicklung liegt, zeigt sich somit hier schon in einfachen Vorerscheinungen; dieser Grundzug wurde gerade in seiner Einheitlichkeit bisher gründlich mißverstanden. Auch er ist ein Kernpunkt der „unendlichen" Melodietechnik, die Bruckner schon bei Wagner großartig vorgebildet fand, in den Dienst der thematisch geschlossenen Symphonieformen stellte und wohl auch aus sich selbst zur Vollendung entwickelt hätte, da auch dies aus den geistigen Grundbedingungen des Zeitempfindens gegeben war, die Bruckner in der reinen Musikform erfüllte.

Auch hier schichtet Bruckner mit dem zweiten Ansatz (17. Takt) eine Terz höher. Wie vordem mag dies nicht nur von der Vorliebe der ganzen Hochromantik für die Farbeneffekte von Terzsequenzen bestimmt sein; es ist vielmehr deutlich in solchen Fällen auch dynamisches Empfinden, welches ihn gerade zur Terz als dem natürlichen, im Klanggerüst vorgebildeten Aufbauintervall der Musik greifen läßt.[1])

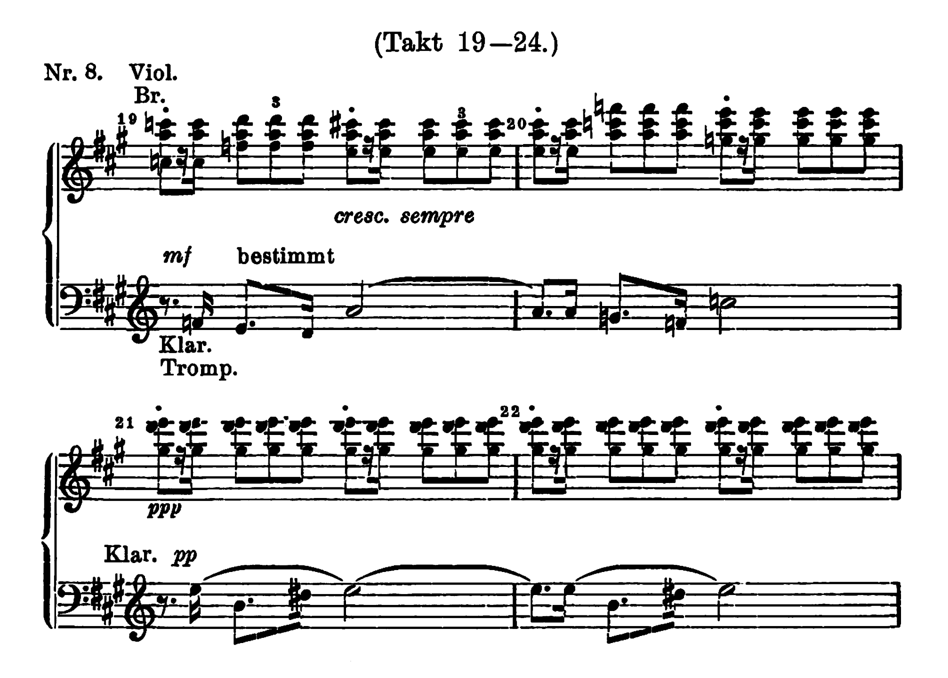
Zugleich treten aber während des Weiterzitterns vom schwirrenden Höhenmotiv im 16. und 18. Takt (= 2. und 4. Takt vom Beispiel Nr. 7) Gegenfiguren ein (Holzbläser). Merkwürdig erregte, aufblitzende Höhenlinien kennzeichnen immer die Ausschau des Mystikers an die blendenden Weiten. Erkennt man technisch mühelos Umkehrungsimitationen vom vorangehenden Baßanstieg, so ist auch ihr Aufscheinen im klanglichen Kräftespiel und ihre besondere Form dynamisch bestimmt, wieder als feinempfundene Richtungsverände-

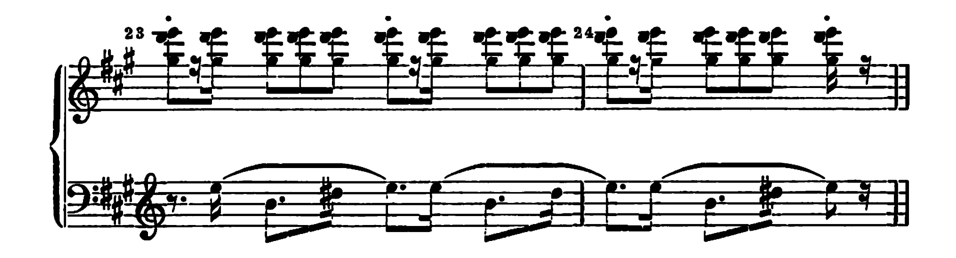
[1]) Über die Harmonik dieser Anfangstakte s. im V. Kap.

rung einen Zustand gewisser ausgleichender Schwebe hervorrufend, der die Spannung vom ausklingenden zum neuansetzenden Teilmotiv der Hauptlinie überbrückt. Aber es ist ein anderer Imitationstypus als vorher bei der Richtungsumkehr im Zwischenstück vom 13. und 14. Takt (Endtakte von Beispiel Nr. 6); vor allem erscheinen die Gegenfiguren schon äußerlich nicht nachhallend, vielmehr noch in die Hauptlinien eingeworfen, als Höhenrückspiegelungen des anstürmenden Formwillens, aufgewellte Gegenreflexe aus der Oberschicht der Klangatmosphäre, die in den Augenblicken der Verlangsamung und Teilentspannung der Hauptkurve das dynamische Gegengewicht halten. Dies die Bedeutung des Formalen in der Umkehrungs-„Imitation". Dynamisch sind zudem auch überall die Harmoniestellungen der Haupttöne bestimmt: die Höhe- und Umkehrungstöne der Baßlinie als Vorhaltswirkungen von abwärts drängender Spannung, somit voll verdeutlichender Schärfe in die Linienplastik eingreifend; ebenso erscheinen aber die Umkehrtöne der hohen Gegenimitationen (in den Holzbläsern) als Dissonanzen, die von der tieferen Stimme zurückprallen.

Der Ansatz zur Höhenentwicklung findet zunächst folgende weitere Auswirkung:

(Takt 19—24.)

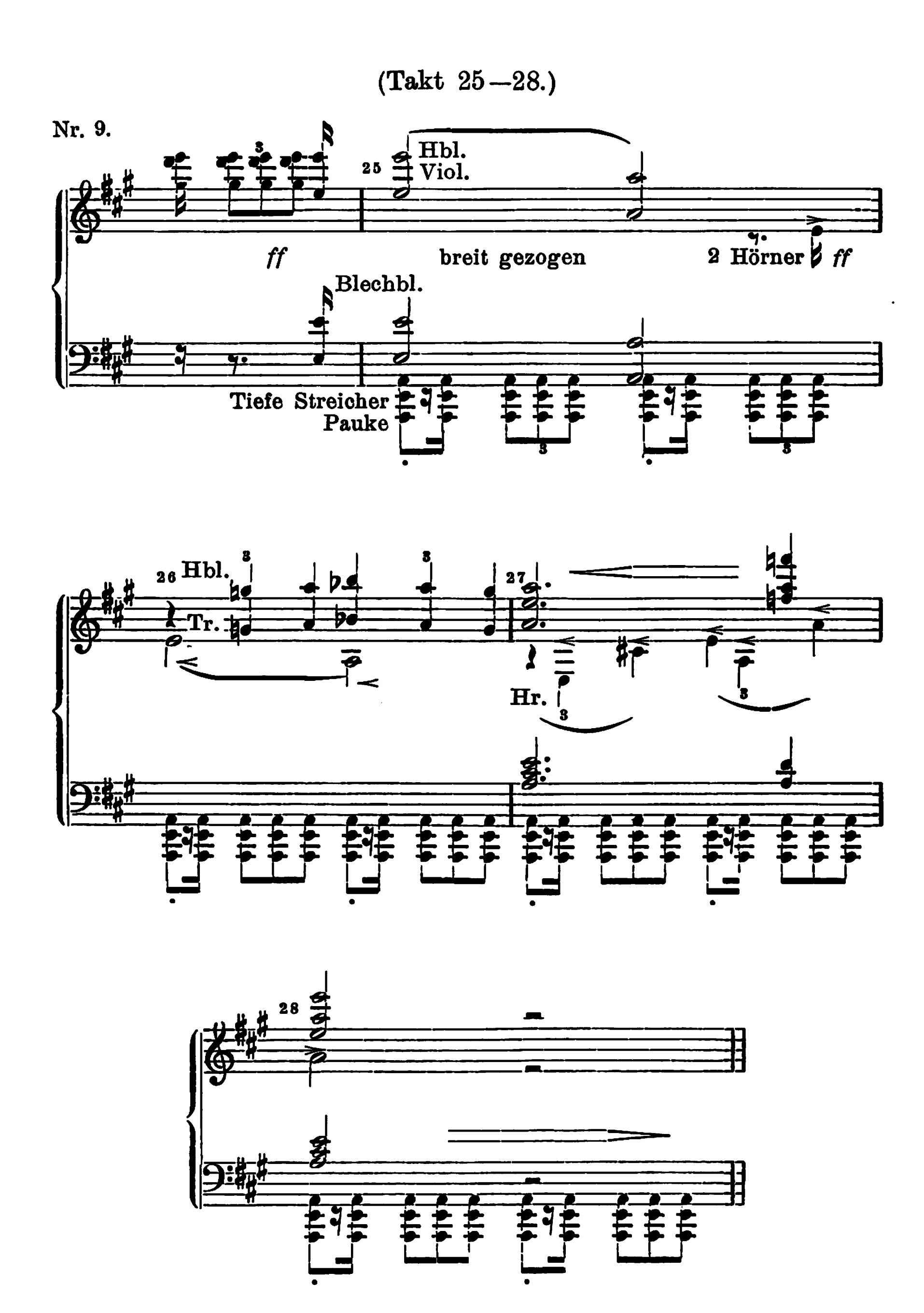





Wieder ist es eine dynamisch hervorgerufene, nur von Ferne mit der Hauptidee in Zusammenhang zu bringende Figur, die in kürzer gestrafftem Ansatz den Entwicklungszug der Hauptlinie mehrmals zur Höhe auswirft. Zugleich äußert sich die geschärfte Bestimmtheit der Formentwicklung im Übergang der Hauptlinie aus den tiefsten Streichern zur Klangfarbe der Trompete (verstärkt durch Klarinette), und die formale Bestimmung der Instrumentation wird vom 21. Takt (3. Takt des letzten Beispiels) an noch deutlicher: indem sich von da an das letzte Motiv auf einem Höhenton erhält, voll Spannung mehrmals wiederholt und zuletzt in wirbelnder Beschleunigung, bleibt von beiden Instrumenten nur der zuerst vom Trompetenton fast verschlungene Klarinettenklang übrig, als Träger der luftigen Höhenimpression. Zugleich damit die allgemeine Klangverdünnung ins Pianissimo, wieder als Ausdruck der hochgespannten zitternd gehaltenen Schwebe, aus der denn auch das schwirrende Violinenmotiv als fast allein übriggebliebener Inhalt heraustönt. Diese beiden letzten Takte (der 23. und 24. des Satzes) tragen damit auch wieder eine formale Bedeutung charakteristischer Art: keineswegs ein Stillstehen oder Nachlassen, trotz der Klangverdünnung keine Entspannung sondern im Gegenteil eine Verlängerung der kritischen Höhenspannung, die im gesamten bisherigen großen Bogen mehrmaliger Teilanschichtungen entstand und die ausbrechende Erfüllung vorbereitet. Sie tritt mit dem nächsten Takt in mächtiger Entladungswirkung ein, zugleich mit dem kraftvollsten Ausbruch des Hauptthemas:

(Takt 25—28.)

Nr. 9.



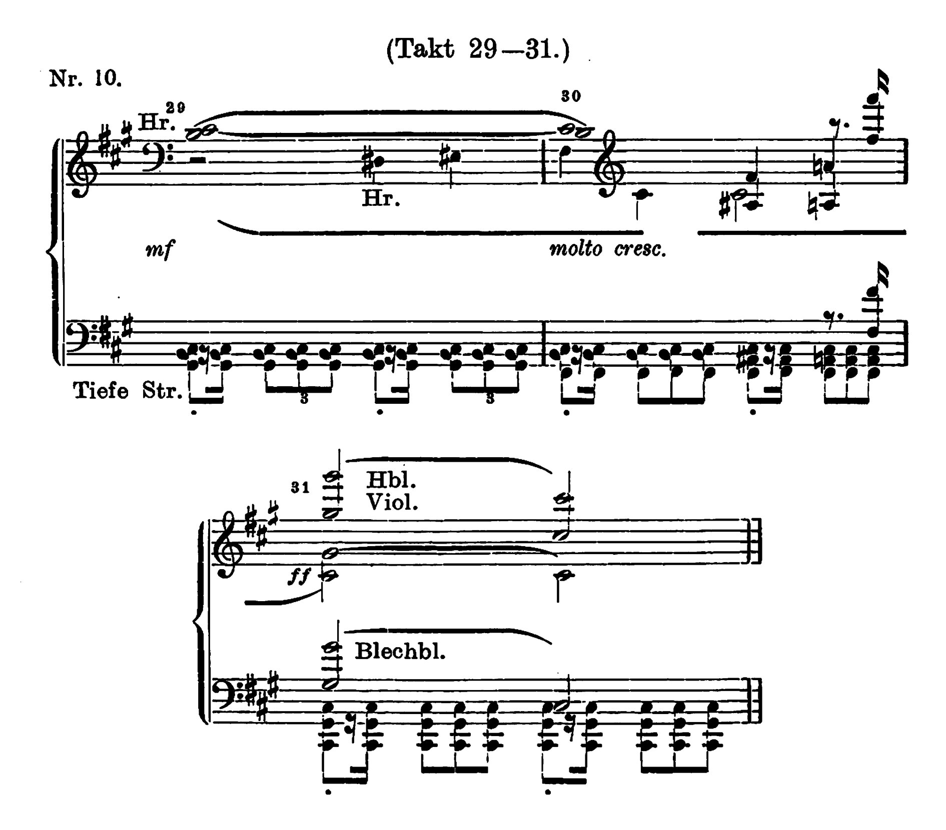
Es ist eine ähnliche Gipfelbedeutung des Hauptthemas wie bei der vordem besprochenen ersten Finalekurve, nur daß dort die eigentlichen Themenzüge überhaupt erst mit dem Höhepunkt erstmalig erschienen. Hier bleibt aber auch zu beachten, wie mit dem kraftvollen Wiedervordringen des Themas im Höhepunkt auch seine Hauptlinie an die Höhe geworfen ist, und auch dies als Ergebnis der Steigerung mit ihren stetigen Neuansätzen von der Tiefe her nun in Wirkung tritt. Zu welchen Impulsen verdichtet sich zugleich der bisherige Höhenrhythmus, wo er nunmehr die ganze Klangtiefe zum Beben bringt! Auch in diesem Lagenwechsel liegt Erfüllung; was vordem Anreiz ersten atmosphärischen Zitterns, durchdringt jetzt voll vom Untergrund her das ganze wilddurchschütterte Klangmassiv. (Man beachte auch die feine Grundwirkung in der nunmehrigen Setzweise dieses Motivs in Grundton, Quint und Oktave; ferner die Teilnahme der Pauke.) Alles in allem ist also die ganze „Lagenumstellung" zwischen Hauptlinie und rhythmischem Gegenmotiv nur Ausdruck des Kraftvorgangs, ganz äußerlich und nichtssagend bliebe wieder eine formalistische Kennzeichnung wie die von doppelter Kontrapunktik oder dergleichen.

Auch diese Stelle bringt Imitationen: das volle Ansatzmotiv des 25. Taktes (ersten im Beispiel Nr. 9) wird im nächsten von den Hörnern intoniert. Es ist gleichfalls kein klanglicher oder formspielerischer, auch kein bloß füllender, sondern vor allem Kraft-Vorgang: ein Weiterbeben der mächtigen Anfangsbewegung vom Thema nach den Tiefenregionen der zitternden Rhythmen zu, (wie vordem aus der Tiefenmelodie gegen die Höhenimitation!) Noch deutlicher aber zeigt den dynamischen Charakter das Nachtönen der Halbtakttriolen (Holzbläser und Trompete) vom 26. Takt (= 2. Takt im letzten Beispiel) in den Hörnerstimmen des nächsten: die Sekundlinie erscheint hier zu ganz großschrittigen Akkordkonturen umgebildet, — ein plastisches Symbol der Zerbreitung im Verbeben dieses thematischen Bewegungsanstoßes, (weshalb er sich auch schließlich in einem Oktavschritt verliert).

Während nun diese vier Takte aus der bisherigen Entwicklung als strahlender Höhepunkt herausklingen, erscheint darauf eine nochmalige Übersteigerung, indem die Hauptlinie wie bei ihrem ersten Erscheinen noch um eine Terz höher getrieben wird (31. Takt,

Endtakt des nächsten Beispiels). Das aber vollzieht sich nach einem kurzen Zwischenvorgang (29. und 30. Takt, Anfangstakte des nächsten Beispiels), der ausdrücklicher Beachtung wert ist, da er sehr klar und plastisch das Bild der dynamischen Grundvorgänge verdeutlicht, in denen Bruckners symphonische Formung beruht:

(Takt 29—31.)




Es sind die zwei Takte, die ihrer Stellung nach genau der nachhallenden Zwischenentwicklung vom 7. und 8. Takt (Beispiel Nr. 5) entsprechen würden. Aber sie enthalten hier keinerlei imitierendes Nachklingen, auch sonst ein ganz anderes Bild, sind aber gleichwohl durchaus dynamisch bedingt, was sogar wieder auf die dynamische Bedeutung jenes Nachhallens in der Klangverdünnung vom 7. und 8. Takt zurückweist. Aber mit der Erfüllung der Steigerung ist der Kraftvorgang dieser Zwischenentwicklung völlig verändert: statt der dort beobachteten Unendlichkeitswirkung des nachklingenden

letzten Motivteiles erscheint hier ein machtvolles und im Klang gedrungenes Emporschwellen, eine aus der Tiefe ansetzende Neuanflutung, die als neuer Kraftauftrieb zwischen die Teilstücke der Hauptlinie eindringt, die in Schwebe gehaltene Spannung zwischen ihnen überbrückt und den ganzen Kraftatem des Höhendranges zu einer Zwischenwelle zusammenfaßt. Sie ist demnach nur Tragstück innerhalb der ganzen kühnen Auftürmung; denn während der neue Motivansatz vom 31. Takt (letztem in Nr. 10) im großen nur Weitersteigerung der im 28. Takt (letztem in Beispiel Nr. 9) abgebrochenen Linie ist, erscheint er nun von untenher neu gestützt, oder vielmehr — da nicht das ruhige Bild, sondern die stets bewegte Entwicklung zu fassen ist — neu getrieben vom wuchtigen Ansturm der beiden Zwischentakte. Es ist der für Bruckners Symphonik sehr wesentliche und häufige Typus der nachflutenden Tiefenwellen[1]), somit wieder eine andersgeartete Formeinkettung der Teilwellen, die eben viel mehr sind als bloße Ankettung eines Entwicklungsbogens an den vorherigen; die Kraftwellen durchdringen und überschlagen einander zum symphonischen Kraftbilde von Haupt- und Tiefenwellen, äußerem und innerem Gewoge wie im reichdurchwirkten Wellenspiel von Naturkräften.

(In den angeführten Takten zeugt noch eine unscheinbare Einzelheit davon, wie Bruckner bis in kleinste Teilempfindungen hinein von der Wucht der gesamten Gestaltungsdynamik durchschüttert ist: beim 25. Takt [erstem in Nr. 9] schlug dem Themeneinsatz der Hauptlinie, dem Tone e, auch ein e als kurzes Sechzehntel voraus; bei der gesteigerten Fortsetzung des 31. Taktes [letzten in Nr. 10] ist dieser Sechzehntelvorschlag mit dem Einsatzton gis nicht identisch, sondern setzt auch seinerseits mit Auftriebkraft von unten her, mit dem Tone fis an. Diese geringfügige Änderung ist so lebensvoll, wie es nie eine erklügelnde Ausmeißelung, stets nur Erfülltheit von feinnervigstem Formsinn zustande bringt. Sie liegt auch schon bei den ersten Themeneinsätzen [3. und 9. Takt, s. Nr. 5 und Anfang von Nr. 6] gleichartig vor.)

Von der weiteren Entwicklung mag hier zunächst nur soviel vorerwähnt sein, daß sich gleichfalls (wie beim Finale) die ganze erste Themenentwicklung bis zum Eintritt des neuen Gegensatz-

[1]) Sie sind stets auch durch eine Dunkelung der Gesamtfarbe gekennzeichnet und in ihrem Höhenauftrieb auch als ein großes Aufrauschen zu gestalten, nicht etwa als „Zwischenbegleitung“.

themas (Takt 49, Partitur Buchstabe B) als einheitliche Wellendynamik erfüllt: der gesamte Satzteil mit dem ersten Hauptthema ist somit wieder ein einziger Formbogen, ein geschlossener, von Teilwellen mannigfach durchwirkter Zug. Man erkennt im Überblick leicht, wie sich das erreichte Vollmassiv des Höhepunktsteiles wieder in einzelnen Wellenzügen vom 41. Takt an verdünnt (analog der mit dem 19. Takt einsetzenden Weiterbildung), und wie schließlich vom 47. Takt an nur die Figur des 21.—24. Taktes im ganz luftigen Klang der Flöte übrig bleibt, als letztes, leichtestes atmosphärisches Auskreisen in der Höhe, fast als völlige Leere nach der Ballung und Entladung der ganzen vorherigen Entwicklung. Dann erst setzt das zweite Hauptthema neu ein. Man sieht schon daraus bei beiden bisher besprochenen Satzanfängen, wie wenig man mit Begriffen wie Themengruppen und ähnlichen allein auskäme und wie diese selbst von einem innern Gestaltungszug getragen sind, in dessen Durchdringung die Erkenntnis von Bruckners Formprinzip beruht.

Wie beim Anfang des Finales erscheint ferner am Höhepunkt der Gesamtwoge das Thema konzentriert, an Spannungsstellen hingegen von allen Seiten her in Motivandeutungen[1]) aufblitzend; in solchen Andeutungen liegt der Wille zum Thema. Nicht allein hieraus, auch aus der ganzen Teilmotivik erkennt man somit auch schon einen eigenartigen und neuen Zusammenhang von Motiv, Thema und Form überhaupt, aus dem Bisherigen wenigstens hinsichtlich der Formbogen, denen ein Thema angehört. Scheinen die Motive alle irgendwie der Thematik zu dienen, die Themen dem Satzaufbau, so wird sich später auch in enger Wechselwirkung hiezu zeigen, wie enge die Motiv- und sogar oft die Themenbildung selbst aus einer bestimmten formal-dynamischen Funktion bedingt ist.

---

[1]) Für fachlich nicht vorgebildete Leser sei hier bemerkt, daß man unter Motiv stets die kleinsten einheitlichen Teilstücke versteht, unter Thema eine meist größere Bildung, die den Grundgehalt eines Satzteiles abgibt; ein Thema besteht normalerweise aus mehreren Motiven, nur ausnahmsweise ist es auch in der Knappheit eines einzigen Motivs gehalten (vgl. auch die Anm. S. 274).

Wenn aber nun ein Thema aus mehreren längeren Linienzügen besteht und nicht ohne weiteres einer davon als Hauptlinie zu bezeichnen, so ist im allgemeinen besser von „thematischen Teillinien“ zu sprechen, soweit nicht etwa eindeutiger instrumentaler Hinweis verkürzte Ausdrucksweise erlaubt, z. B. „Hornthema‘ aus dem Komplex eines Gesamtgebildes usw.



Im Finale konnte bei dem mit dem 18. Takt schließenden Teilbogen (s. Nr. 3) beobachtet werden, wie das im Abklingen wieder vordringende Tremolo dem einleitenden entspricht, und so dieser ganze Teilbogen des Wellenspiels von Tiefenbebungen eingerahmt ist; hier, im I. Satz, zeigen die größeren Ausmaße des ganzen ersten Themenkomplexes die analoge Erscheinung, nur in anderer Form: in den ersten Takten das Einzittern vom erhitzten, triolendurchsetzten Höhenrhythmus, in den letzten beiden (47. und 48. Takt) nur ein Nachzittern des letzten dynamischen Motivrestes, der gleichfalls in dünnem Höhenklang um einen Ton auskreist. Diesmal sind Einklingen und Ausklang weder motivisch noch in der Klangfarbe gleichartig; lag jenes in den Geigen, so wellt dieser in den Flöten ab, deren Ton hier (wie sehr häufig) als Symbol letzten Verhauchens, einer Entmaterialisierung gegenüber dem zeugungsstark einsetzenden Streicherton wirkt. Man sieht auch schon daraus, wie Bruckner nicht ein Thema an sich hinstellt, sondern das ganze Werden und die symphonische Kräfteentfaltung zum eigentlichen Gestaltungsproblem erhebt, vom ersten Vorhauch und ersten Kraftregungen bis zum letzten Verbeben. So bilden sich zunächst die Teilstücke eines Satzes. Bruckners Schaffen ist ein Ausstürmen expansiver psychischer Kräfte.

So verschieden daher in den beiden besprochenen Satzanfängen die Themen und ganzen Entwicklungstypen, eine Menge gemeinsamer Grundzüge scheint gerade hinter der Verschiedenheit hervor. Vor allem taucht auch überall die Frage nach dem Verhältnis von Einzelnem und Ganzem überhaupt auf. Dieses nun beruht in der bei Bruckner ganz ungeheuren geistigen Spannkraft eines stetigen weiten Voraushörens; es ist Hauptmerkmal großer Formkunst, stets aus der Bedingtheit durch große Zusammenhänge zu gestalten. Jede einzelne Entwicklungswelle bei Bruckner zielt — und dies oft in unendlich feinen Zusammenhängen — auf Späteres und fühlt ebenso zu Früherem zurück; über dem Augenblick steht bei ihm stets die Bestimmung[1]), ihn leitet auch beim Formen ein Schicksalsgefühl. In dieser Fähigkeit, stetig zu Fernen vor- und zurückzuhören, liegt das gleiche Geheimnis in dem auch seine

[1]) Das genaue Gegenteil von dem, was ihm sprichwörtlich ein Unverstand anhing, der selbst sprichwörtlich zu werden verdient, von dem angeblichen Aneinanderreihen einzelner Gedanken ohne Formrücksicht.

fast unbegreifliche Harmoniekunst beruht: er fühlt und weiß bei allen Klangwendungen stets über ihr Selbstleuchten hinaus die modulatorischen Wege und Rückwege auf lange Strecken voraus, spürt stets auf größte Tragweite die Spannung zwischen einzelnen Klangketten und klanglicher Gesamtentwicklung, und im Grunde ist es die gleiche Weitenspannkraft, die viel allgemeiner noch Teilstimmungen und Gesamtcharakter eines Werks in ahnungsvoller Grundbeziehung hält, wie überhaupt alle offenen und verborgenen Inhalte der Musik. Er gibt auch damit in absoluter und geschlossener Musikform dem romantischen Lebensgefühl seinen reinsten Ausdruck, das in allem Weltblick die Wechselspannung zwischen Teilen und Gesamteinheit zu außerordentlicher Erhitzung steigerte; Bruckner steigert die Bedeutung der Einzelphänomene und zwingt sie zugleich mit nie erlebter Kraftsteigerung zu Einheiten zusammen, deren Schlichtheit sich wie in naturgegebener Größe darstellt.

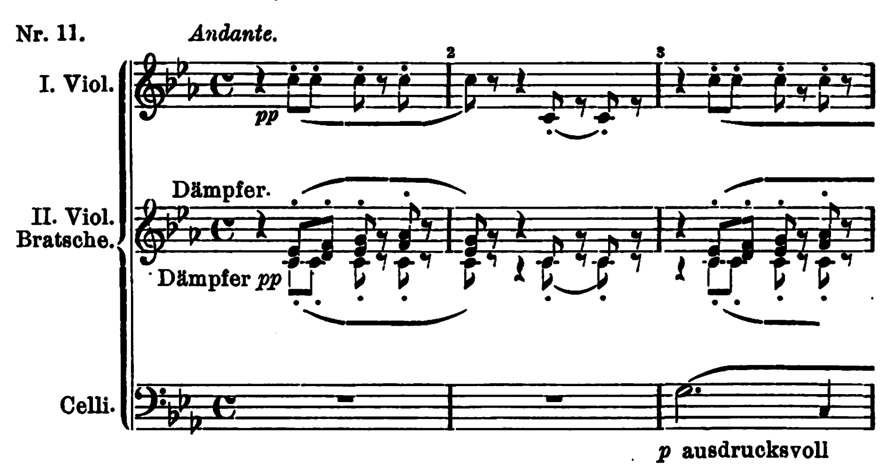
### *Unabgrenzbarkeit der Innenvorgänge. Das symphonische Melos*
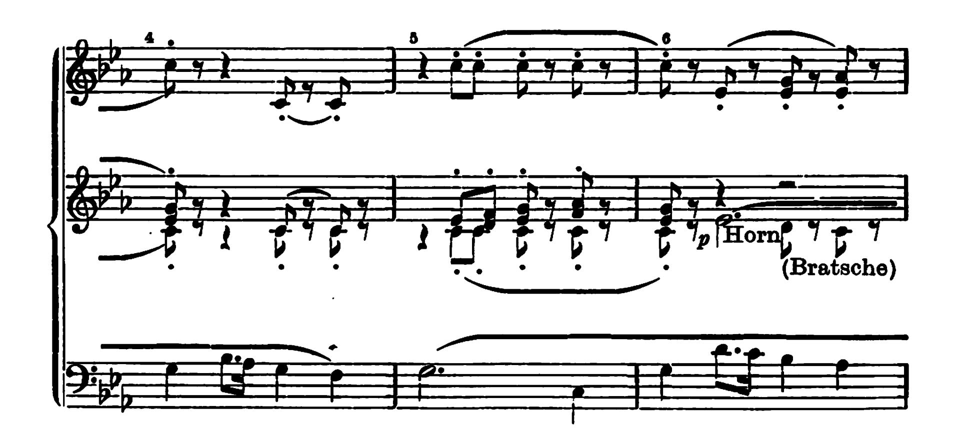
Die Unabgrenzbarkeit der Einzelwellen aber äußert sich ihrem Längsschnitt wie dem Querschnitt nach. Ersterer zeigt das Verlaufen der aufeinander folgenden Teilwellungen ineinander; jede trägt in sich selbst das Weiterfluten, das sie auswirft. Nur vereinzelt, z. B. bei Anfangswellen oder an Höhepunkten sind abgegrenzte Heraushebungen möglich; aber auch dann bedeutet dies etwas mehr Zufälliges, denn die innere Spannung auf den folgenden und den gesamten Zusammenhang bleibt auch dann das Wesentliche, der Absatz keine End-Scheidung, und es blieben Werden, Sinn und Schönheit solchen Teilgebildes unverstanden, wenn man es nur für sich betrachtete. Das Gleiche gilt, wenn man statt kleiner Einzelwellen größere Ausmaße von Wogenflutungen heraushebt. Wer mit der Forderung nach Abgrenzbarkeit an diese Musik herantritt, der hat neben aller Stilverkennung auch nicht begriffen, daß eine Formkunst der Unabgrenzbarkeiten weitaus mehr Kraft und auch stärkeres, feinerempfindliches Gleichgewichtsgefühl erfordert als die nach stets abgegrenzten Umrissen hingewandte. Ihrem Querschnitte nach aber zeigen die Wellen ihren Grundzug innerer Unabgrenzbarkeit darin, wie ihre Teilverstreichungen auch gar nicht in ihrem gleichzeitigen Übereinander durchgängig zu sondern sind, indem
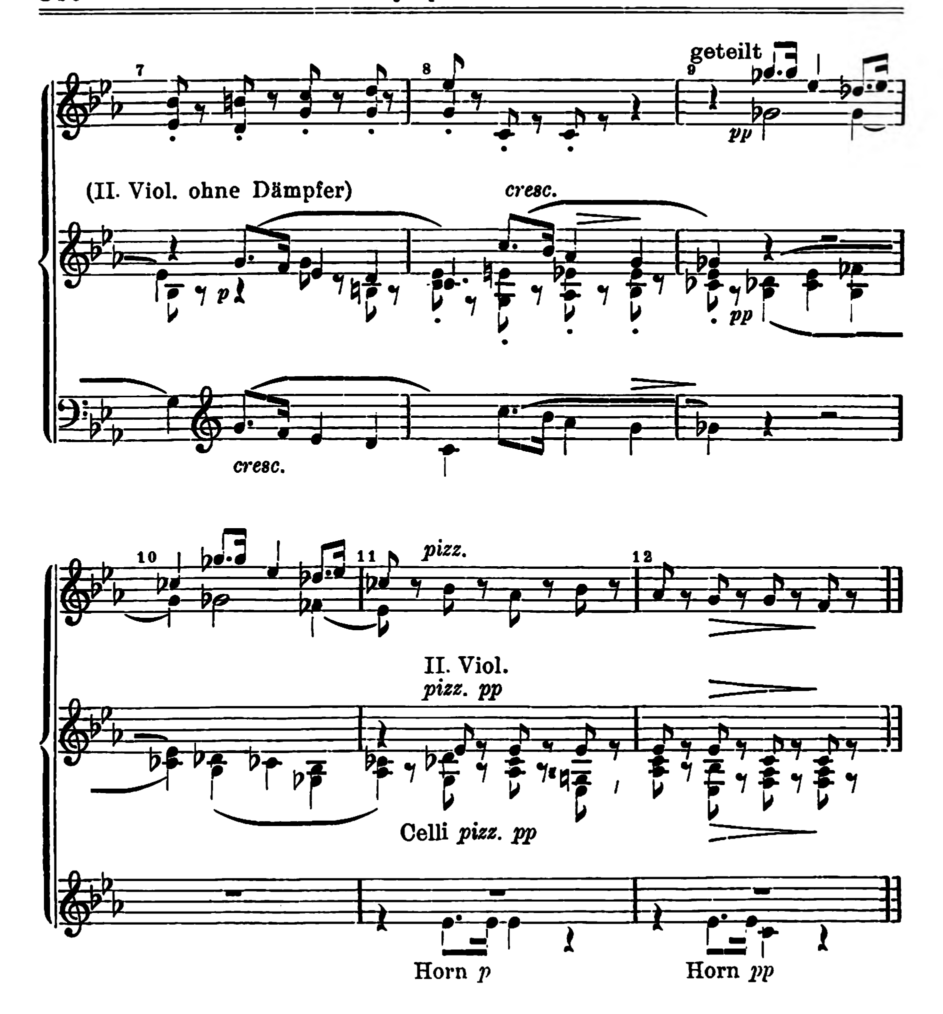
sie verschiedentlich zu Klangzügen verfließen und wieder auseinanderfließen; dabei aber kann man erkennen, wie ihr gegenseitiges stetes Übergreifen im Querbilde auch das Ineinanderfluten im Längsschnitte mitbedingt.

Beides zeigen noch deutlicher als das Bisherige die folgenden Takte, teilweise auch in neuem Bilde der Innendynamik. An ihnen ist auch sonst noch manches im kleinen zu sehen, was hernach im großen die Aufrisse von Bruckners Musik klärt:

IV. Symphonie, 2. Satz (Takt 1—12).









Hier zeigt sich vor allem, wie sogar scheinbar selbständige thematische Hauptlinien keine Abgrenzbarkeit sondern ein vielfaches Verfließen in die umgreifende symphonische Wellendynamik aufweisen. Denn selbst die herrliche Kurvenbildung dieser Cellomelodie bestimmt nicht für sich die Form der Gesamtkurven, trotzdem alles übrige scheinbar nur untergeordnete Begleitung ist; in Wirklichkeit ist es etwas ganz anderes, oder wenigstens eine Form der „Begleitung", die sich von der überkommenen grundlegend unterscheidet; näher besehen zeigt es sich, daß gerade dieser Hauch, der die Hauptlinien umgibt und in zwei Takten erst allein voraustönt, für die ganze Ent-

wicklungsdynamik hernach die Hauptsache wird. Selbst also wo eine Hauptmelodie heraustönt, ist es ein bemerkenswertes Kennzeichen des dynamischen Formprinzips, daß sie nicht die Hauptsache in der eigentlichen Formführung ausmacht, und was sich flüchtigem Blick als Begleitung darstellt, das sind Entwicklungshilfsgebilde, umgebende Formstrebung[1]). Hieran vorbeigehen, hieße schon im Thema selbst das Schaffen und Wirken nicht sehen.

Wie beim Anfangsthema der VI. Symphonie (Nr. 5) das zitternde Erschwingen der Höhenatmosphäre, im Finalebeginn (Nr. 1) die Kraftregung des Tremolando, so sind auch diese beiden Eingangstakte ein erster Werdensatem, freilich abermals ganz andern Charakters: zarteste Erweckung in einem leicht schwellenden Anhauch, durchaus von der Ruhe des kommenden Satzes erfüllt. Aber auch hier erscheint durch sie das Thema gleich in eine umhüllende symphonische Atmosphäre getaucht. Für sich betrachtet zeigen schon diese beiden voraustönenden pp-Takte das Bild eines kurzen symphonischen Wellenatems: zartes Schwellen in den Mittelstimmen und nach leichtem Steigerungsdruck Verhallen ins unisone c des 2. Taktes. Statt von Mittelstimmen möchte man hier fast lieber nur von mittleren Klangwehungen reden; denn sie wollen gar nicht scharf als zwei Linien heraustönen, sondern streichen mehr als Klangschleier durch die Innenbewegung des weichen Streicherklangs, als nebelhafte Terzen innerhalb seiner Ränder, der auf gleicher Tonhöhe verschwebenden, leichten rhythmischen Bebungen auf c.

Dieser Anhauch nimmt sogleich die große Hauptmelodie der Celli in eine Wellenbewegung auf. Als ganzes weiterverfolgt, zeigt diese sofort auch, daß die innere (dem Querschnitte nach sichtbare) Wellenflutung wieder eine mehrfache ist, daß um die großzügigen, selbständigen Kurven der Cellomelodie die Wellenstöße der umhüllenden Streicher ausbeben, zunächst zweitaktig, dann ungleich verstreichend. Sieht man darauf, so öffnet sich gleich ein schönes Bild der Verwehung und Zerstäubung, nach vielen Seiten hin zu beobachten. Zunächst hinsichtlich des Verlaufs dieser umhüllenden

[1]) Zu welch hochgenialen Formgedanken dies bei Bruckner führt, das zeigt der Anfang der III. Symphonie, wo (wie noch näher bei der Gesamtbetrachtung auszuführen) gleich beim ersten Hauptthema die umspielenden Streicherlinien keine „Einhüllung" sondern unmittelbare Ausstrahlungen der Themenenergie selbst in einer vollkommen neuartigen Durchführungsweise sind.





Streicherklänge; ihr Wellenatem, der sich zuerst zweimal zweitaktig schloß, nimmt mit dem 5. Takt einen Neuansatz, der offen bleibt und sich mit dem 6. Takt in einer neuansteigenden dreitaktigen Schichtung fortsetzt; diese gipfelt erst im obersten Ton es, sinkt von da aus in der obersten Stimme (I. Violine) zwar wieder in die beiden c wie früher zurück, wobei sie sich aber — wenn man auf die andern Stimmen blickt — über solche Abgrenzung hinaus bereits verfasert hat, denn diese machen das Absetzen nicht mehr mit. (Damit zeigt sich schon die zweite Viertaktgruppe [5.—8. Takt] in weiter ausstreichende Teilwellen und Innenzüge aufgelöst — schon im kleinen ein Merkmal der später zu betrachtenden Innenzersetzung aller Symmetrie, die auch noch innerhalb ihrer Wahrung, z. B. in zweitaktigen Begrenzungen des Ansatzes, bereits von der wechselnden Innendynamik der Teilzüge durchstoßen ist und ihr erliegt, überkommenen Sinn und Kraft zugunsten neudurchbrechenden Kraftbegriffs verliert.)

Damit aber sind noch zwei sehr bemerkenswerte Innenvorgänge näher zu betrachten. Vor allem hat sich die mit dem 5. Takt einsetzende Welle der umhüllenden Streicher aufgelöst: die I. Geige, zum dichteren Schleier der Doppelstimmigkeit anschwellend, — die Teilung selbst ein Merkmal nebelhafter Klangwehung! — treibt bis zur Höhe des 8. Taktes, während sich zugleich in der Streichermitte (Violen) ein neues Abzweigen in diesem ganzen innern Verstreichen vollzieht: gleichfalls über Zweistimmigkeit sich verbreiternd, formt sich hier ein mittlerer Wellenzug, der den obern (der I. Geigen) rhythmisch durchkreuzt und dessen Höhepunkt vom 8. Takt überdauert. Und im Zerflattern dieser verschiedenen Teilwehungen ließ die freie innere Bewegtheit aus der Mitte heraus auch eine Stimmenfaser (II. Geige) abzweigen, die von der Cello-Hauptmelodie mitgerissen wird; dies in der Gesamtbewegtheit der innere dynamische Inhalt dieser Unison-„Verstärkung“, die eben viel mehr ist als äußeres dynamisches Schwellen der Hauptmelodie. — Aber ein zweiter beachtenswerter Innenvorgang betrifft das Verhältnis der Hauptmelodie selbst zu diesem symphonischen Kräftespiel: in verschiedenen Aufbäumungen schwingt sie sich schließlich mit dem 8. Takt (im 2. Viertel) zu ihrem Höhepunkt c. Dieser fällt keineswegs mit dem der I. Geigen zusammen, vielmehr zeigt sich jetzt deren ansteigende Teilwelle vom 6. Takt an in neuem Zusammenhang: ihre Aufstreckung war vorgefühlter Ausdruck der Höhepunktsannäherung in der Haupt-

linie, und dem dient auch das ganze eben betrachtete innere Schwellen der Streichersymphonik. Die Gesamtwelle, nicht eine Hauptmelodie, will einen Höhepunkt, dieser aber beruht nicht in einem einzelnen Spitzenton einer bestimmten Linie (hier auch nicht der obersten) sondern in einer durch die ganze Welle gebreiteten inneren dynamischen Höhespannung: querschnittlich betrachtet sind daher die Höhepunkte auseinander gerückt, die von Hauptmelodie und I. Geige um ein Viertel, doch sind auch das nicht die einzigen, da auch die Mittelstimmen (wie I. und II. Bratsche) noch unabhängig davon ihre Teilwellen zu Höhepunkten führen; ferner ist zu beachten, daß sich auch die Hauptmelodie schon vor ihrem endgültigen Gipfelton mit Teil-Höhepunkten zwischen die übrige Steigerung warf (nie mit dieser zusammenfiel) usw. Mit andern Worten: selbst dieser einfache Satzanfang zeigt eine ungemein feinnervige innere Differenzierung, die darauf gerichtet ist, die Gesamtwelle, nicht eine Hauptmelodie zum Träger der Steigerungsentwicklung zu machen. Schon das zeigt plötzlich die unscheinbare Streicherumhüllung in ganz anderm Lichte als dem einer „Begleitung"; sie schwillt trotz melodischen Vordringens einer andern Stimme formal zur tragenden Symphonik, in deren breitem Melos Bruckners Konzeption beruht. (Darum auch fort mit der allzu naiven Vorstellung, als habe dieser Geist erst die Melodie, dann die umhüllenden Motive dazukomponiert!) Man sieht schon aus diesem noch sehr einfachen, äußerlich fast „homophonen" Beispiel, wie die Kennzeichnung des Stiles als einer Homophonie mit selbständiger Wiederbelebung der Stimmen auf dem Trockenen bleibt, äußerlich gegenüber der Grundbedeutung des dynamischen Formgefühls, das sich hier seinen Stil schuf. Diese Bedeutung der Gesamtwelle tritt aber mit dem Kommenden noch viel klarer hervor.

Denn wenn man weiter schaut, so ist es der umhüllende Klangzug allein, der nach dieser ganzen Atemsteigerung die Fortleitung und Rückentwicklung der Welle übernimmt. Die Aufwölkung löst sich und verstreicht zur Tiefe, indem sich eine Figur mild schaukelnden Charakters, im 9. und im 10. Takt von ges ansetzend (in der I. Violine) herausbildet, wieder ein vom dynamischen Stand hervorgerufenes Entwicklungsmotiv, nämlich ein zart schwankender Bewegungszug zur Tiefe, der von den nebelhaften Mittelzügen der Viola getragen wird (man achte schon hier auf die psychologisch ungemein urtümliche Bedeutung von schaukelnden und wiegenden

Figuren als Beruhigungsmotiven bei Bruckner!). Mit dem 11. und 12. Takt setzt sich jener Zug zur Tiefe aus den Mittelstimmen zum alleinigen Hauptinhalt um, und zwar wieder im Pizzikato als dem Symbol zerflatternder Kraft, während das punktierte Motiv aus der I. Geige des 9. Taktes nur müde und mild beruhigend im Horn noch nachklingt. Dies Motiv verbirgt aber etwas formal noch sehr wesentliches. Denn zunächst ist es mit dem 9. Takt die umhüllende bisherige Streichersymphonik, die zum weiteren Träger der Entwicklung aufsteigt, nunmehr auch äußerlich die Bedeutung bloßer „Begleitfigur" abwerfend; aber andrerseits verbindet sich dieses Vordringen wieder auf feinverborgene Weise mit der bisherigen Hauptmelodie zurück, indem nun die I. Geige in jenem schaukelnden Motiv einen Rückanklang an das punktierte Teilmotiv aus der Cello-Hauptlinie in sich aufnimmt, freilich nur noch einen rhythmischen, unter geänderter Bewegungs- und Entwicklungsdynamik. So entsteht auf genial einfache Weise eine Synthese zwischen einem bisherigen melodischen Hauptmoment und der Klangumhüllung, und dadurch erhält deren Herausdringen zur tragenden Führung erst die volle Kraft.

Auch über die ganze zwölftaktige Entwicklung strecken sich noch bemerkenswerte motivische Zusammenhänge. Sie zeigt ein Einklingen und ein Abklingen beiderseits der Hauptmelodie, wobei auch über diesen gesamten zwölftaktigen Wellenatem hinweg motivische Einheitlichkeit herrscht. Das präludierende Motiv ist nichts anderes als die spätere Teilabstiegfigur der Hauptlinie (wie sie dann im Cello erstmalig mit dem b des 4. Taktes ansetzt), aber noch ohne die Schärfung durch die hier einsetzende rhythmische Punktierung, noch als unplastischer, „vorgebildeter" Anhauch der nachherigen Hauptgestaltung. Wenn nun dann die erwähnte Rückentwicklungsfigur vom 9. Takt an wieder ihre Motivzüge enthält (und zwar in der erwähnten entwicklungsdynamischen Umgestaltung), so liegt in allen diesen Zusammenhängen abermals mehr und etwas anderes als bloße „Imitation".

Innerhalb der Cellomelodie selbst erscheint das punktierte Teilmotiv stets als erste Rückbiegung nach dem Aufwerfen der Teilkurven (also b-a-g im 4. Takt usw.), indem die rhythmisch unruhigere Ausschwankung aus dem sonstigen Gleichmaß überall der Krisenunruhe der Höhepunktsumbiegung empfindlichen Ausdruck gibt;

das Motiv hat also auch schon innerhalb der Melodie dynamische Bedeutung, ist überhaupt aus dieser gezeitigt. Man beachte auch, wie diese Höhepunkte stets nur zwischen rhythmische Schwerpunkte hinaufragen. In ihrem ganzen Kurvenspiel weist die Hauptlinie wieder ungemein kraftvoll gespannte Gegenstrebungen zwischen ihrem hochauswerfenden Entwicklungsdrang zur Höhe und den sinkenden Sekundreihen auf, gegen die sich die Hochstrebung in immer gestärktem Schwung durchsetzt; man beachte hierbei, wie nach dem ersten Anschwingen (4. Takt) dieser absteigende Linienteil noch kürzer ist als später, wie ferner aus diesem ersten Gegenwirken nur ein Schwanken um den Ausgangston g entsteht, der im 5. Takt wieder gefaßt wird, während hernach sowohl die Aufschwünge wie die rückleitenden Sekundlinien schwellen, und zugleich damit auch nicht mehr ein Rückschwanken unter den Ausgangston der Teilkurve (wie im 4. Takt mit dem f) erfolgt: ein höchst plastisches Bild dafür, wie Gegenstrebung bei Bruckner auf Stärkung, nicht etwa auf Unterbindung der gegenwirkenden Komponenten hinwirkt. Die dynamische Einfühlung zeigt damit auch, wie seine Melodiekunst selbst bei solch still-elegischem Ausdruck nie in tändelnder Ausbreitung der Schönheitsfülle sondern in innern dynamischen Erhitzungen beruht. Das aber führt unmittelbar wieder auf das Ausgangsproblem zurück, die Unabgrenzbarkeit, die hier schließlich hinsichtlich des Längsverlaufs innerhalb der einzelnen Linie hervortritt.

Denn gerade die Gegenstrebungsdynamik zeigt, wie falsch es wäre, die Melodie so in Teilphrasen zu zerreißen, daß stets die sinkenden Sekundlinien für sich herausgesondert würden: nicht Gegeneinanderstellung sondern Gegenspannung macht die innere Kraft der Melodie aus, nicht Zerreißung sondern Einheit. Man betrachte z. B. den 7. und 8. Takt: ist die Einfühlung nur auf die nacheinander abstreichenden Sekundlinien gerichtet, so bleibt eine matte Schichtung übrig, der die Hauptsache fehlt, die erhöhte Gegenwirkung des Aufschwungs, der hier zuletzt über eine ganze Oktave auslädt und der zu seiner geschlossenen Darstellung auch seinerseits keineswegs gerade einer Bindung bedarf; man muß nur den höchsten Ton (z. B. c im 8. Takt) nicht derart spielen, als hätte das ihm vorangehende Aufschwungsintervall keine Bedeutung, die gestaltende Energie muß in der Wiedergabe über ungeheure Tonreihen und Motivreihen samt Teilabsätzen wach bleiben. Bogeneinzeichnungen in der Par-

titur werden hier (wie überall) leicht ganz mißverstanden. Einmal entzieht es sich leider immer noch der Feststellbarkeit, wie weit hier überall fremde Hand eingriff (s. S. 249, Anm.). Selbst wenn aber hier z. B. die Bogeneintragungen (die das Beispiel Nr. 11 getreu nach der Partitur[1]) wiedergibt) von Bruckner selbst stammen, so bedeuten sie keineswegs das, was heutige Phrasierungstüftelei gerne daraus macht (genau so wie z. B. einzelne Bogen in Bachs Manuskripten erwiesenermaßen keineswegs immer auf die Phrasierung Bezug haben). Es können unverbindliche Legato-Ratschläge sein, ferner hat überhaupt Bruckner die Phrasierungsbogen noch nicht in jener Strenge durchgeführt, die ihnen später zukam, er wollte wohl mehr allgemeinhin die Spieler durch Bogenzeichen stetig zu fließender Gebundenheit anhalten und meinte vor allem nicht gefühlsmäßige Endabgrenzungen mit jedem Bogenende — der beste Beweis wäre gleich in diesen Takten die augenfällige Unkonsequenz der Bogen, falls man sie als strenge Phrasierungsscheidungen nähme: der 3. bis 6. Takt entspräche da offensichtlich gar nicht mehr dem 7. und 8. (das Intervall des Hochschwungs z. B. ist erst im Bogen eingeschlossen, dann zerrissen, auch die Auftaktphrasierung wechselt bei gleichen Motiven mit Taktschlußphrasierung usw.) Hier darf man also nicht etwa am Buchstaben haften und muß über die Teilbewegungen hinweg deren Einbezwingung ins geschlossene Widerspiel der Kräfte erkennen. Auch hier herrscht das Gebot der „Unendlichkeit"; dem durchstreichenden Entwickeln darf nicht der Flug genommen werden.

[1]) Eigentlich müßten, um die wirklichen Zusammengehörigkeiten zu verdeutlichen, schon in der Cellostimme mehrere Bogen übereinandergreifen, d. h. längere müßten die kürzeren zusammenschließen. Oder es würde z. B. in der I. Violinstimme dem Wellenzug besser entsprechen, wenn über die zwei kleinen Teilphrasen des 1. und 2. Taktes ein größerer zweitaktiger Bogen noch gesetzt wäre, ebenso über den 3. und 4. Takt; ferner entspräche in der I. Violine ein Bogen vom 2. Achtel des 6. Taktes (es) bis über den 8. Takt dem Teilzug, usw. Freilich führen zuviele Vorschriften nie zum Guten, und es ist am besten, hierin dem Gefühl des Ausführenden die Zusammenschließungen zu überlassen; so wollte es Bruckner. — In den folgenden Notenbeispielen dieses Buches sind auch im allgemeinen die Phrasierungsangaben der Partitur beibehalten, wenn auch zuweilen unter starken Zweifeln; weichen doch selbst die Klavierbearbeitungen von Schalk und Loewe manchmal von ihnen ab. Nur bei besonderen Fällen schien mir die Zufügung übergreifender, die Teilphrasen noch größer zusammenfassender Bogen geboten. Eine ausdrückliche Auseinandersetzung hierüber in jedem einzelnen Falle hätte das Buch zu sehr belastet.



Die Abgrenzung von Teilen solcher längerer Melodien will (aus dem ganzen melodischen Stilprinzip) gar nicht die strenge Eindeutigkeit, wie sie etwa kleinen einzelnen Entwicklungsmotiven (über die noch genauer die Rede sein soll) entspricht; denn diese sind einfache Kraftgesten, die sich in einem Zuge auswirken, daher immerzu über verschiedene Stimmen wechselnd aufscheinen, hier im Zuge einer Melodie hingegen herrscht mehr eine schwebende Breitung, welche Teilendungen voll Neuspannung ins Kommende hineinverknüpft, so wie es für das breitere Melos der ganzen Symphonik hinsichtlich der Teilwellen zu beobachten war. Von diesem Wellenstrom trägt schon verborgen die einstimmige Melodie bei Bruckner die Flutart in sich[1]).

[1]) Wie soll es demnach die praktische Wiedergabe halten? Hier hat eine Versessenheit in mißverstandene Phrasierungsverdeutlichung schon großen Sinn in Unsinn verwandelt. Man darf nicht alles über den gleichen Leisten spannen. Das Mühen vieler Orchesterdirigenten geht auf peinlichste Einhaltung aller Phrasierungen bis ins Kleinste durch alle Spieler des gleichen Instruments; das ist eine (namentlich durch Riemanns Phrasierungslehre und in der Praxis seit Bülows bahnbrechendem Wirken verbreitete) Errungenschaft, die überall von Segen ist, wo der Kompositionsstil auf scharfe Teilabgrenzungen ausgeht, so namentlich beim klassischen (freilich hört man sie auch da vielfach ins Aufdringliche übertrieben und den Zug der Werke in Teilfiligran, Musik in Kleinspielerei zersprenkelt!). Bei andern Linienstilen wird dies vielfach zum Unfug einer völlig mißverstandenen Orchesterdisziplin. Zudem weist der klassische Stil eine in der Musikgeschichte einzigartige Schärfung der rhythmischen Betonungsverhältnisse auf, die auch die Phrasierung recht einseitig in ihren Bann zwingen. Auch das lockert sich bei Bruckner schon merklich. Wer in Bruckner einigermaßen hineinhört, wird sich überhaupt sagen müssen, daß die Pracht seiner Linienentfaltung nicht in Teilzerschneidung, sondern gerade in ihrer fließenden und dynamischen Verkettung beruht. Wenn im vorliegenden Falle z. B. ein Teil der Spieler das sinkende Teilmotiv geschlossen heraushebt, so wäre es verfehlt, zu verhindern, daß andere gerade die darüber kettenden Aufschwungmotive mehr herausheben, und beides soll auch durchaus nicht auf genau gleiche Bogenstrichverteilung unter den Spielern eingedrillt werden. Es ist weitaus künstlerischer, hier in Phrasierung (wie im Bogenstrich selbst) die reizvollen Verschiedenheiten sich mischen zu lassen, und gerade durch ihr Ineinandergehen den stetig fließenden Zug zu gestalten, dafür aber vom Dirigentenpult aus die langen Entwicklungen in Spannung und Steigerung zu halten. Das Melos ist in sich so vielfältig, daß es durch einexerzierte Gleichzeitigkeit des Absetzens einfältig wird. Ein deutliches Zeichen dafür gibt aber Bruckner in den Partituren selbst: es kommt oft vor, daß ein und dieselbe Stimme zwar verschiedenen Instrumenten zugleich zugeteilt ist, in diesen aber auch verschie-



Betrachtet man schließlich bei der ganzen symphonischen Entwicklungswelle des Beispiels Nr. 11 auch die **Harmonik**, so erkennt man gleichfalls Zusammenhänge mit der gesamten Dynamik. Mit dem Augenblicke der Rückenentwicklung durch Vordringen der umhüllenden Geigenklänge zur Führung (9. Takt) und gleichzeitigem Aussetzen der Hauptmelodie erfolgt die fahle Brechung in starke Be-Tonartswendung, und auch die Müdigkeit des letzten Wellenabklanges äußert sich im subdominantischen Schluß. Hier herrscht somit einfacher Weise voller Parallelismus zwischen Harmonik und Steigerungsanlage; spätere Beispiele werden zeigen,

---

dene Phrasierungsbogen aufweist! Es liegt somit nicht bloße Verstärkung sondern zugleich eine feinsinnige innere Bereicherung des melodischen Atems vor. Daß ferner die Legatobogen noch lange keine Absonderung nach Teilphrasen, keine Zerreißung des Melodieatems bedingen, sollte jedem klar sein, der auch erfaßt hat, daß andrerseits selbst über Pausen und Staccatotöne eine Geschlossenheit streichen kann. Nicht also die Orchesterphrasierung an sich soll etwa insgesamt damit ausgeschaltet werden, aber sie soll nicht der Vertüftelung verfallen. Denn andrerseits erfordert z. B. die Erfassung für sich auftretender kurzer Gebilde, vor allem der erwähnten Entwicklungsmotive sehr klar die Phrasierung im Dienste der Entwicklungsdynamik. Auch Schärfe und gewollte Unschärfe der Abgrenzungen spielen daher bei Bruckners Melos ineinander, aber wo sie sich ablösen, wo diese, wo jene überwiegt, ist nicht nach einem Schema zu bestimmen, sondern vor allem Frage des künstlerischen Taktes, der Einfühlung. Solch schwebende Grenzen müssen freilich manchen Naturen recht unwillkommen bleiben, kennzeichnen aber letzten Endes doch alles Künstlerische.

Der einheitliche Phrasierungsdrill, von vielen heutigen Dirigenten für das einzige Heil gehalten, paßt so recht zur falsch ansetzenden „Durchleuchtung" der Musik auch in jener wissenschaftlichen Durchforschung, die das Gefühl zerstört statt es zu wecken, die den strömenden Schaffensquell nicht mehr sieht, weil sie die Oberflächenerscheinungen geometrisiert. Hier greift der gesunde Sinn der praktischen Musikübung meist selbst heilsam verbessernd ein; denn die Orchesterspieler bringen schon verschiedene Bindungs- und Gestaltungsart der Melodien von verschiedener Schulung her mit, was dem symphonischen Stil als reich differenziertem Ganzen von möglichst vielfachem Innenleben nur zugute kommt. Diese fehlende Einheit in der instrumentalen Lehrweise wird gerne von jeder einzelnen Schule als Unglück beklagt und ist in Wirklichkeit ein Glück; sie bewahrt vor der entsetzlichen Maschinisierung des Orchesterspiels, die von vielen für fortschrittlich, akademisch, wissenschaftlich oder was sonst noch gehalten wird. Das Absuchen von Grenzen, wo ihr Fehlen oberstes Stilprinzip ist, bleibt Unfug, ein Teil von jener Kraftlosigkeit, die stets das Gute will und stets das Böse schafft.

wie auch dieser manchmal feinempfindliche Störungen erfährt, indem die Harmonik nicht auf den Augenblick bezogen ist, sondern auf weitgespannte Vorgänge und häufig sogar vorauswirkt, im Sinne und Dienste des ganzen vorausgerichteten Spannungsgefühles bei Bruckner.

Immer deutlicher zeigt sich auch mit diesem dritten Ausgangsbeispiel, in welchem Maße die Einheit des expansiven symphonischen Wellenmelos Erfindung und alle technischen Erscheinungen beherrscht, auch die motivischen, und wie unzulänglich die Heraushebung eines einzelnen Melodiefadens oder auch mehrerer; gar von ihnen aus „thematische Analysen“ konstruieren zu wollen, führt nur zu müßigen Äußerlichkeiten. Und ebensowenig ist es für das Hören, in dem einmal das dynamische Fühlen richtig erweckt ist, erste Notwendigkeit, sich gleich beim ersten Aufnehmen all der einzelnen innern Teillinien in den symphonischen Wogen bewußt zu werden, so wenig wie ein Naturwehen sich in all den herumwirbelnden Teilströmungen offenbart; wie denn auch im Drange des Schaffens die ganze symphonische Welle erschwillt und erst dem sichtenden Meister all ihre Teilentfaltungen verrät.

### *Wellen- und Liniendynamik. Verfolg weiterer Grundzüge*
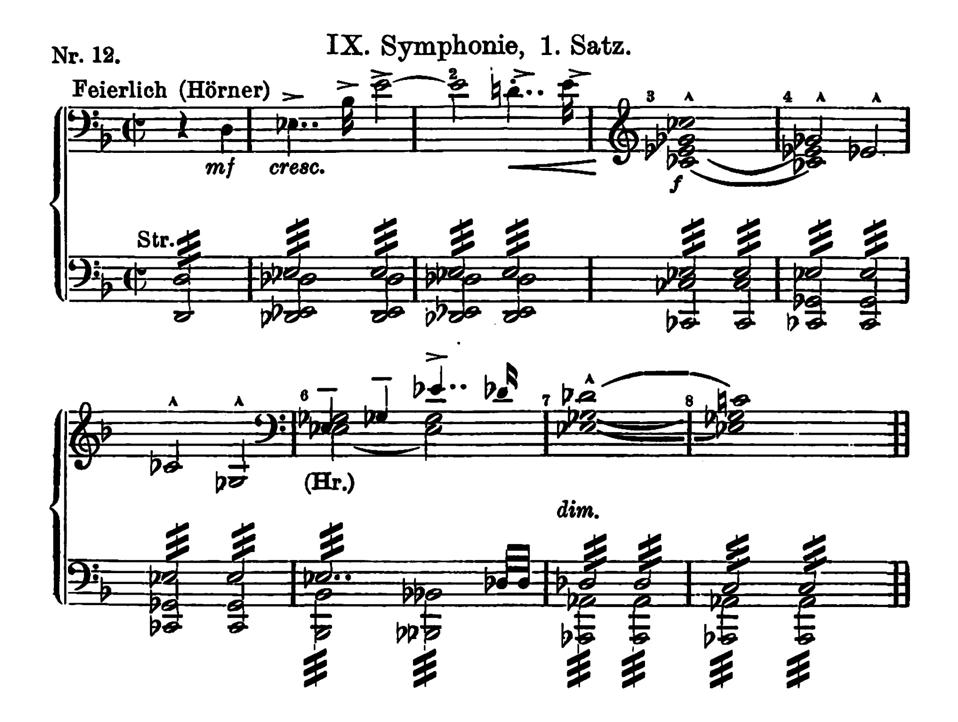
Wo man bei Bruckner das Kleine erfaßt, immer schwillt es gleich ins Große; von überall her weitet die Betrachtung der Wellenstruktur von selbst den Blick schon auf das ganze Schauspiel des riesenhaft gestaltenden Wogenspiels. Die Bedingtheit vom Bilde der Einzelwelle durch das Entwicklungsstadium, dem sie entnommen ist, erweist hierbei, daß schon von den Formelementen an — das sind die symphonischen Wellen — ganz andere Gesichtspunkte in den Vordergrund zu rücken sind als bei den Elementen der klassischen Gruppenstruktur. Auch gewisse Gemeinsamkeiten, die leicht verwirren können, gewinnen veränderte Bedeutung, wie sich noch zeigen wird. Da im Dienste des groß aufbauenden Kräftespiels alle die Formmöglichkeiten der Einzelwellen unendlich reich bleiben, da ferner auch weitere Zusammenhänge immer wieder noch größeren angehören, denen sie dynamisch dienen, so muß von vorneweg so viel klar sein, daß man nicht auf Schematisierung von Wellenformen hinzielen darf. Ein Verweilen bei noch kleinen Ausmaßen vermag daher zugleich mit der Ergänzung der allgemeinen Grundzüge auch



dem Erfassen der großen Zusammenhänge zu dienen, ehe die Formbetrachtung zu diesen übergeht.

Stellt man etwa den bisherigen Anfängen ein Abklingen gegenüber, so tritt auch hier selbst noch in kleineren Wellen mitunter ein scheinbarer Widerspruch zum Ganzen hervor, ein Widerspiel nach dem allgemeinen Prinzip der Gegenstrebung. In dem Leben der Form, das den schöpferischen Sonderfall zeitigt, liegt die Logik, die all die Gegensätze erfordert und zu klarer Gesamtheit eint. Wie früher in Ansatzwellen ist auch hier der Verlauf selten ein stetiger: Wellungen und das Spiel immer wieder emporschlagender kleiner Nachbebungen zeigen auch im Abklingen das Naturhafte. Im folgenden Beispiel ist es sogar recht einfach an der Hauptlinie selbst zu sehen, weshalb es sich besonders zur Beobachtung dieses Einzelmoments eignet. Übrigens sind diese Takte auch nicht die Endwelle eines vollen Abklingens, sondern — was stets reicher die ineinanderspielenden Lebensvorgänge erweist — Endwelle eines großen Teilansatzes; sie entstammen dem Beginn der IX. Symphonie, der sich aus mehrfachen großen Ansatzbogen aufbaut; der erste davon wirft an seinem Ende diese hochgehende Woge aus:

Nr. 12. IX. Symphonie, 1. Satz.



Zunächst sind gewisse Erscheinungen aus jenem weit übergreifenden Zusammenhang zu erklären, wobei die höchst eigenartigen thematischen Beziehungen abermals bis zur Besprechung des gesamten Werkes zurückgestellt bleiben mögen. Während die Hauptlinie zuerst jäh aufschießt, ist die starke harmonische Verdüsterung (von d-Moll aus) merkwürdig, die auch im Höhepunkttakt mit dem scharf herausragenden Ces-Dur-Akkord gipfelt. Diese Klangwendung scheint im Widerspruch mit der Gipfelstellung zu stehen, solange man nämlich nur diese Welle für sich betrachtet; in Wirklichkeit ist sie aber trotz ihres anfänglichen Aufsturzes im ganzen Zusammenhang Abschluß eines größeren Anfangsteiles, und im Hinblick hierauf ist die ganze subdominantische Dunkelwendung herrlicher Ausdruck der Gesamtdynamik; die Welle als Ganzes ist als Abebben empfunden, stünde sie mit ihrem zackigen Aufriß für sich oder in anderm Zusammenhang, so wäre die Tonartsverdüsterung unmotiviert und nicht vorhanden[1]). Somit liegt hier der harmonische Verlauf im Parallelismus zu Formvorgängen großen Ausmaßes begründet. (Dies erklärt auch die düstere Instrumentaltönung: Hörner in der Hauptlinie, darunter wie im vorangehenden Teile Streichertremolo, aber dieses nunmehr auch durch vier Hörner in gehaltenen Akkorden eingedunkelt.)

In den hier herausgehobenen Takten selbst ist nun die Plastik des Aufsturzes bis zum 3. Takt leicht zu verfolgen, als zweimaliger, sehr jäh emporschnellender Ansatz; weniger einfach das herrliche Kräfteschauspiel im Absturz: er setzt erst steil geradlinig ein (bis über den 5. Takt) und man könnte erwarten, daß er sich bis ans Ende in Abwärtsbewegung, ob gradlinig oder in leichten Kurven, fortsetze; indessen durchschlägt ihn ein starker nachbebender Wellenanstoß von der Tiefe her (mit dem 6. Takt), es ist noch eine Teilaufbäumung, die dann auch in langsameren Endablauf verebbt und nur mehr das Tiefentremolando (weitergärende Werdekräfte des Symphonieanfangs) übrig läßt. Die Gewalt des ganzen Aufsturzes hat sich mit der einen reißenden Hauptwelle nicht verausgabt, die Nachwelle ist schlechtweg elementar, naturhaft, Ausdruck der immer wieder aus der Tiefe ausbrechenden Wucht[2]); man denke

[1]) Die Dunkelung hat noch weitere Zusammenhänge, die bei der Gesamtbesprechung hervortreten werden.

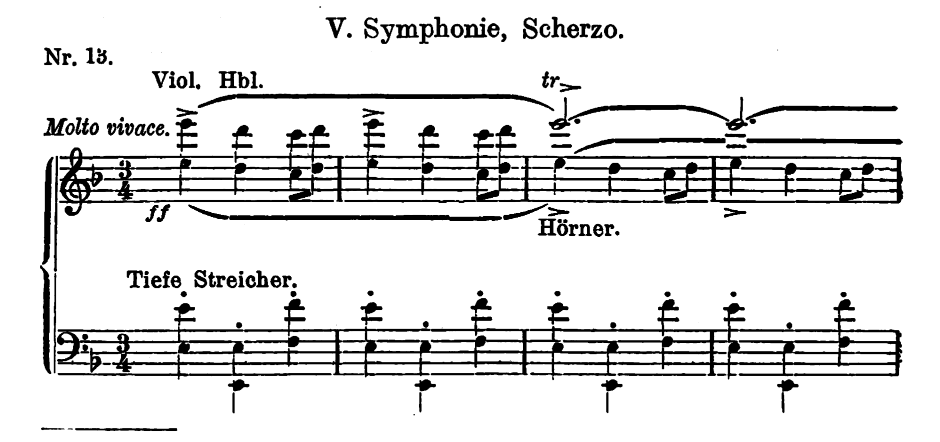
[2]) Darum auch in der Wiedergabe nur beileibe kein Pathos, kein Sentiment in solchen Höhepunktston wie den vom 6. Takt! Keine „Seufzer-

sie einmal weg und den Absturz ungefähr geradlinig sich vollendend, und man wird aus dem Unterschied die ganze Formgewalt Bruckners im kleinen begreifen. Für sich betrachtet zeigt also der 6. Takt im Rahmen der fünftaktigen Rückentwicklung (3.—8. Takt) genau die analoge dynamische Stellung, wie sie die gesamten angeführten acht Takte innerhalb des ganzen vorangehenden Anfangsteiles aufweisen. Man sieht, wie durchgreifend sich die Forderung stellt, Teile nur als Teile dynamisch bedingt zu sehen. Wenn man daher wieder von einer Gegenstrebung sprechen kann, welche den Hauptverlauf durchsetzt, so ist sie wieder ganz anderer Art als in früher beobachteten gleichzeitigen Gegenwirkungen: es ist eine Gegenstrebung dem Längsverlauf nach. Widersprüche werden damit zum überwältigenden Einklang.

Diese Technik der Nachwellen aber, die wieder unendlich vielfach in Erscheinung tritt, schöpft Bruckner auch sehr plastisch aus den Möglichkeiten des orchestralen Stiles mit seinen Tiefenaufwühlungen und grenzenlosen inneren Weiten, indem er z. B. das Emporschlagen solcher neuer Wellen auch aus neueintretenden Instrumenten von den Abgründen her sich loslösen läßt. Oder er läßt umgekehrt ein Nachbeben in immer neuen Tiefen weiterrollen; die Gesamtlinie erscheint dann geschichteter; so sehr einfach noch und innerhalb ganz kleinen Rahmens nach dem folgenden Höhepunkt:

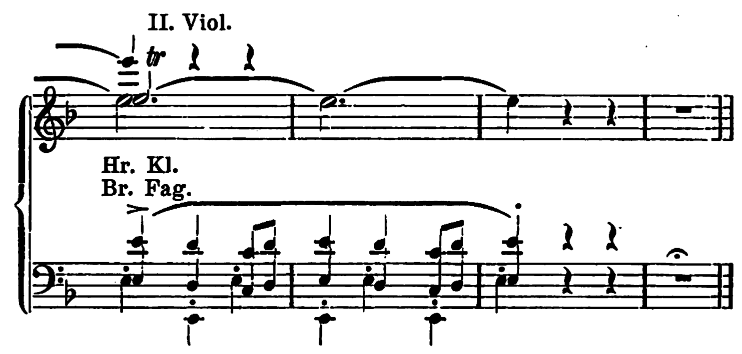
V. Symphonie, Scherzo.

Nr. 15.
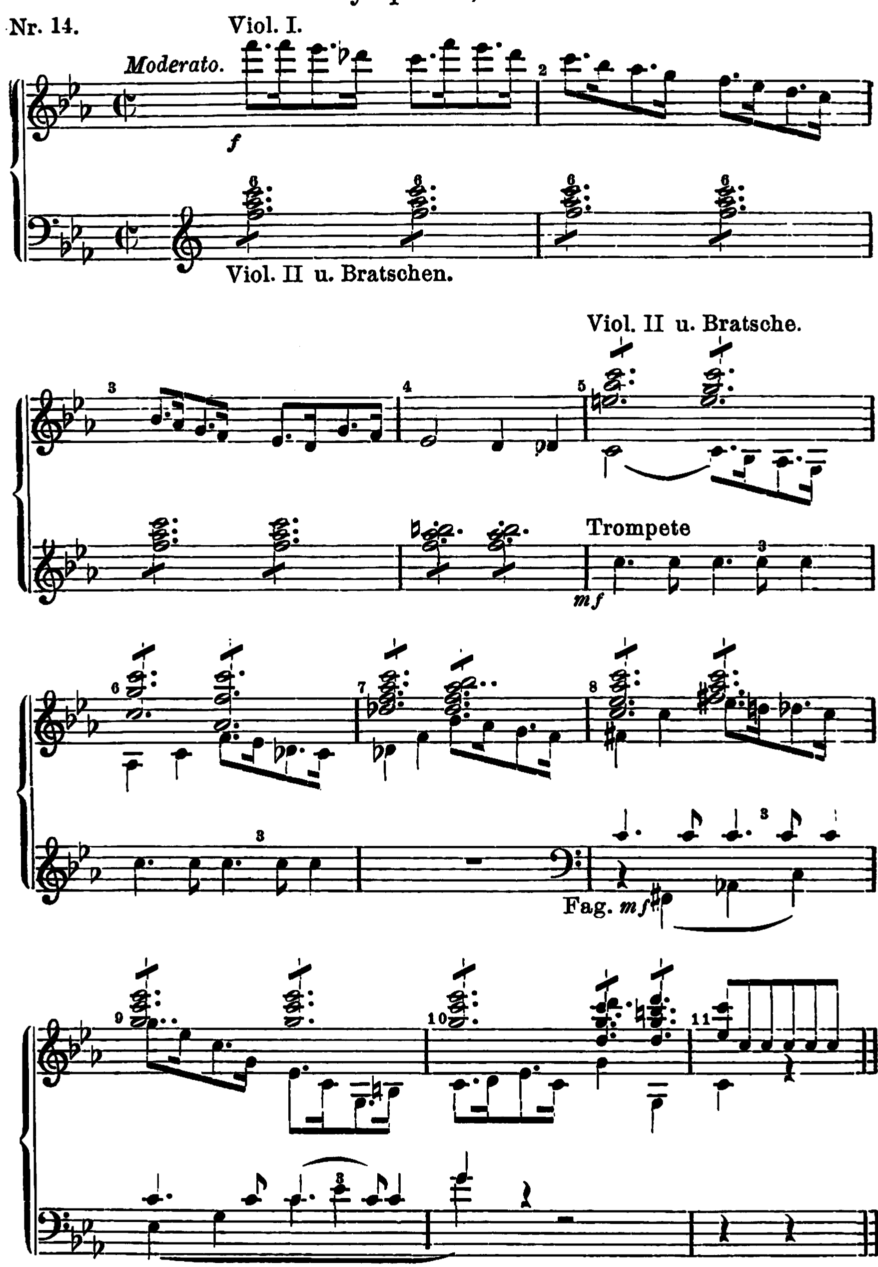



---

figur", wie man es immer wieder hören kann; nur naturhafte Kraftempfindung, Formwucht, reine Musik!




Im ersten und zweiten Takt erscheinen die vorangehenden Motive der Steigerung zu einer lebhaft schaukelnden Höhenwelle in der Oberstimme zusammengefaßt, wieder einem äußerst plastisch von der Entwicklungsdynamik erzeugten Motiv; es verläuft hier wie ein unterirdisches Beben, erst in Mittellagen, Hörnern (3. u. 4. Takt), dann weiterverhallend (5. u. 6. Takt) in Hörnern und Bratschen, welch plastisches Hineinhallen in die Fermatenleere! (Man beachte auch die instrumentale Feinheit, die diese Weiterleitung zusammenschließt, indem dem letzten Bratschenmotiv auch noch ein Klangfarbenrest [Horn] vom vorherigen Zweitaktgebilde beigegeben ist; dazu die hohe Erregung der darüber gehaltenen Triller!) Vor allem ist aber der Stillstand der Harmonik durch alle diese Takte hindurch bemerkenswert; er gibt dem Emporklingen dieses unterirdischen Verbebens Raum und wirkt daher vom Höhepunkt aus in hohem Maße formal. Beim Anfang der VI. Symphonie (s. Nr. 10) war im Laufe der anstürmenden Entwicklung das Spiel der von untenher in den hinantragenden Hauptzug hereinflutenden Tiefenwellen zu verfolgen; hier liegt der genaue Gegenvorgang hierzu, der auch in verschiedenen Spielarten sehr häufig wiedererscheint.

Das Bild von Nachwellen ist auch über größere Zusammenhänge in schwankenden Wogenstürzen zu verfolgen. Zur Kennzeichnung diene ein Beispiel, bei dem auch noch in einfacher Weise diese Erscheinung an einer durchgängig als Oberrand sich abzeichnenden Hauptlinie (ohne Stimmen- und Instrumentenwechsel) zu erkennen ist, sich aber auch im innern symphonischen Schwellen in charakteristischen und schlichten Merkmalen erfüllt. Der erste große Entwicklungshöhepunkt zu Beginn der II. Symphonie führt zu folgendem Rückgang und Abschluß (Teilabschluß):

## II. Symphonie, 1. Satz.



Die angeführten Takte setzen mit dem Gipfelpunkt ein (zeigen daher die große Absturzwoge in keinerlei Anfangsbegrenzung). Was zunächst die Hauptlinie, den Wellenhöhekamm, allein betrifft, so führen die vier ersten Takte steil abwärts; auch hierbei ist übrigens der jähe Sturz doch nicht ganz geradlinig, er zeigt aus der ganzen phantastischen Bewegungswildheit zweimal (1. und 3. Takt) leicht aufbrandendes Rückwellen. Mit dem c des 5. Taktes könnte Abschlußwirkung eingetreten sein; nun läßt Bruckner aber noch ein längeres, naturherrliches Nachwellen dieser Sturzwoge folgen. In mehreren aufschwellenden Teilwellen erreicht es im 11. Takt den gleichen Grundton und Tiefepunkt c nochmals, und deutlich zeigt sich, wenn man die Linienabschlüsse vom 5. und 11. Takt vergleicht, welch unendlich feines Formgefühl erst hier, nach diesem Spiel von Nachwellen, eine Vollempfindung des Abklingens entstehen läßt, das unmittelbar nach dem jähen Absturz des lang vorbereiteten Steigerungsgipfels, also mit dem 5. Takt, abgerissen und dynamisch unzulänglich empfunden würde. Diese Nachwellung selbst besteht wieder in hochgehenden Teilwellungen bis zum Höhepunkt g vom 9. Takt. Sehr schön zeigt sich beim Tiefepunkt c vom 5. Takt wieder das formale Eingreifen der Harmonik; sie bringt eine Unterbindung des Abschlusses, und zwar in der Form eines übermäßigen Dreiklangs, womit gerade die hohe, neuschwellende Erregung in den Tiefepunkt einfließt.

Damit ist aber auch schon das übrige innere Schwellen der ganzen kommenden Woge eingeleitet, in das auch rhythmische und instrumentale Teilerscheinungen eingreifen: genau mit dem Tiefepunkt setzt auch neuandrängende Belebung in dem punktierten, leicht vorwärtstreibenden Triolenrhythmus[1]) ein, zugleich in der Trompetenklangfarbe, der auch bei leisem Klang stets aufgeregten. Zudem ergibt sich ein leichtes inneres Aufschwellen durch die unscheinbare Teillinie des Fagotts im 8. und 9. Takt, die aber gerade mit ihrem aufstreichenden, über breite Intervalle sich weitenden Zug sehr charakteristisch in die Verdickung des Wogens eingreift, auch mit ihrer dunkel-hohlen Klangfarbe. Gegenüber der harmonischen Unterbindung und Neuspannung im 5. Takt ist nun das

[1]) Es ist die für Bruckner charakteristische Kombination von Zwei- und Dreiteilung des Taktes, zugleich mit punktierter Rhythmik, worüber noch an anderer Stelle zu sprechen sein wird.



beruhigtere Auswellen mit dem c des 11. Taktes harmonisch so stark und ausdrücklich als Abschluß gekennzeichnet, daß sogar die Hauptlinie die Züge der Fundamentalkadenz annimmt (Quint-Oktav-Quartsprung). Das ununterbrochene Weiterpulsieren der Sextolen zeigt aber zugleich, wie auch hier nur im großen eine Teilwelle zu Ende ist; es ist die weiterwirkende Kraft desjenigen Erregungssymboles, das gleich in den ersten Takten der Symphonie wieder dem eigentlichen Themeneintritt vorangeht. Wie schon bei den besprochenen Satzanfängen erscheint somit ein großes Teilstück des Satzes in seinem Wellenverlauf durchgängig ins Zittern der erregenden Urkräfte eingesponnen und von ihnen umrahmt.

Wie der Zutritt der Trompetenstimme und vor allem der Gegenbewegung im Fagott zeigt, erfährt hier die Nachwellung in der Hauptlinie auch eine gleichlaufende Wiederverdichtung der inneren Satzkräfte und Satzdichte: Längs- und Querverlauf wirken ineinander. Aber man wird beobachten, daß sich bei solchen Nachwellen das innere Schwellen selten mehr bis zu großem Druck verdichtet. Der Grund hiefür erklärt sich leicht, wenn man sich in die Dynamik der ganzen Erscheinung einfühlt; während solche Nachwellen (Gegenstrebungen im Längsverlauf) durchaus ein ungemein elastisches Kräftespiel darstellen, steht die einer Entwicklung gegenwirkende gleichzeitige Teildynamik (die schon mehrfach berührte Gegenstrebung im Querverlauf) im Dienste innerer Druckerhitzung. Es ist darum überall zu beobachten, daß solches Auftauchen gleichzeitiger Gegenmotive in einzelnen Kraftlinien, das sich gegen den Hauptzug zu stemmen scheint oder ihn wenigstens beschwert, mehr die Teilwellen großer Hauptsteigerungen kennzeichnet. Da häufen und verstricken sich die innern Gegenstrebungen bis zur Verkrampfung, wobei es meist erst die Teilwellen der stärksten Höhepunktsannäherung sind, in denen sich solches Gegenwirken einzelner Kraftlinien bis zu genauer Umkehrungsbewegung steigert. Hiefür sei z. B. auf die großen Gewaltsteigerungen aus dem Adagio der VIII. Symphonie vorausverwiesen; dort liegt die stärkste Druckverdichtung darin, daß sich einem aufsteigenden Tiefenmotiv, aus dem sich eine lange Auftürmung in Überbietung vorheriger Steigerungen aufschichtet, eine Umkehrungsbildung in der Höhe genau gleichzeitig Ton für Ton entgegenstemmt. Man ersieht daraus, daß sich im einfachsten Bild — wie bei allem Urtümlichen — die stärkste, unmittelbarste Kraft darstellt, daß ferner auch hier die Innenstruktur

nur ganz äußerlich im Bilde von Imitationen (Gegenbewegung der Motivumkehr) erfaßt wäre, und daß diese selbst nur Folge und Ausdruck einer ganz andern technischen (formalen) Grunderscheinung darstellt. — Schon dieser Wirkungsgegensatz von Gegenstrebungen im Längsverlauf (Nacheinander) und Querverlauf (Gleichzeitigkeit) erklärt, warum sich die Nachwellen größtenteils in leicht herausgreifbaren Hauptlinien abzeichnen, meist in den Oberstimmen als Wellenkämmen. Sie gehören, auf größere Ausmaße betrachtet, an sich einem Rückgang an. So leicht aufschießende Wellen wie die hinanspringenden Teilwellen vom 5. Takt des letzten Beispiels an wird man schwerlich innerhalb von Anstiegteilen vor Höhepunktserreichung finden; dort herrscht gedrungenere, kampfverstrickte Spannung.

Damit erweist sich zugleich die Melodik von neuer Seite durch ein Grundempfinden bedingt (oder wenigstens stark mitbedingt), das sich nicht mit den überkommenen Begriffen von Sangbarkeit Ebenmaß, gefälliger Überhörbarkeit u. dgl. deckt, sondern im gestaltenden Kraftgefühl wurzelt. Ein anderes melodisches Seelentum dringt herauf, ohne freilich die überkommene Ausdrucksweise und Schönheitsempfindung von Klassik und Frühromantik damit ganz abzuwerfen; es vermag sie an seiner reichausstrahlenden Oberfläche mitzutragen, ja oft erst in herrlichster Fülle erstehen zu lassen. Auch bleibt für das Verständnis von Bruckners Melodiestil stets zu bedenken, daß solche Bedingtheit durch Kraftentwicklungen nicht überall in gleicher Stärke durchgreift; vor allem natürlich im Laufe von Entwicklungen, während Ruhemelodien (so auch viele Themen selbst) deutlicher im Grundgefühl der klassischen Ästhetik verharren: wie in allem ist die Scheidung der Stile keine scharfgetrennte, sondern eine Umwälzung durch Vorbrechen neuer Tiefenelemente unter der alten Oberfläche; daher vielfach eine gegenseitige Durchwirkung, und auch die einfachsten Themen oder Melodien klassischer Art erscheinen bei Bruckner doch in einer gewissen Intensitätssteigerung, die aus der Spannung jenes neuerwachten Tiefengefühls rührt[1]). In alledem beruht für das ganze ästhetische Verständnis Bruckners eine erhebliche Erschwerung.

---

[1]) Für die Fragen der Wiedergabe vgl. hiezu auch die Anmerkung Seite 266.
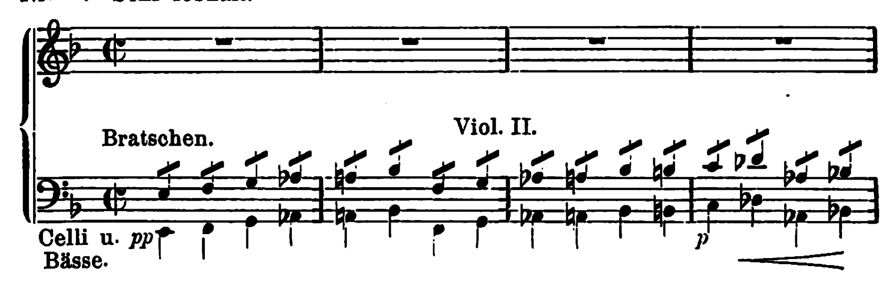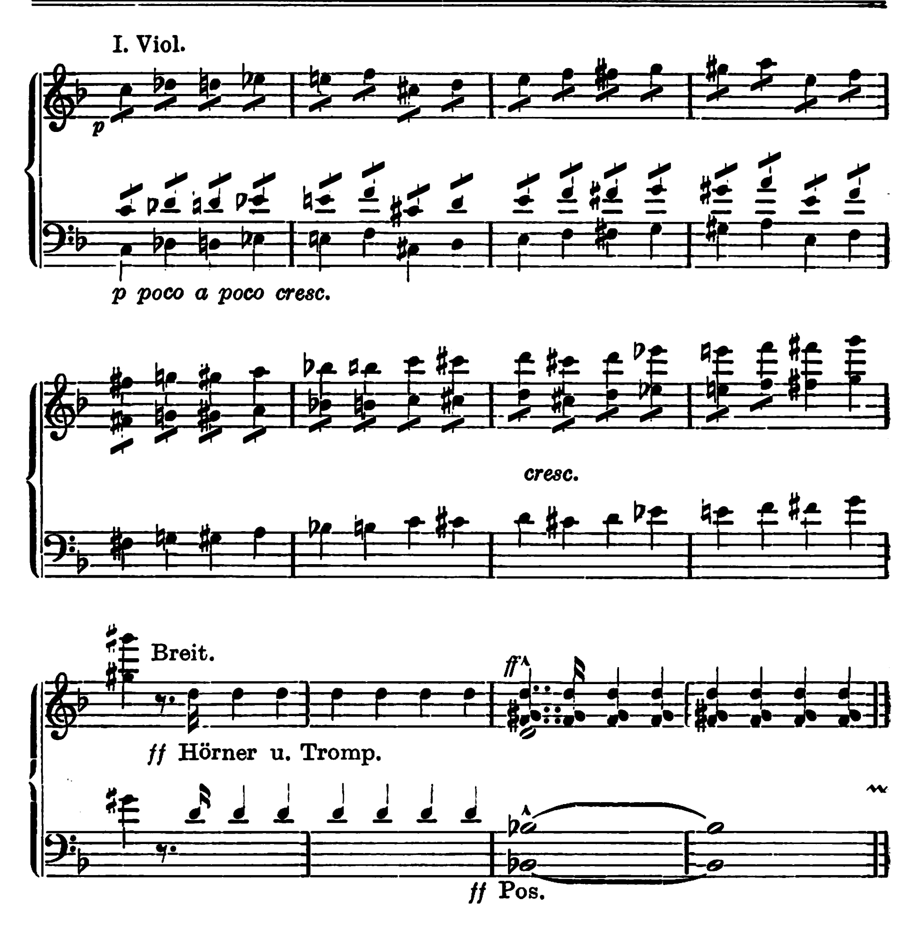




Auch die einzelne Melodie ist demnach bei Bruckner von jenem Grundgefühl durchsetzt, das seine eigentliche Erfüllung im breitatmigen Melos der symphonischen Kraftempfindung findet, und mancher Melodiezug erscheint nur wie deren Verdichtung in eine Einzellinie. Bedeutet dies auch in der eben erwähnten Weise noch keineswegs eine Verdrängung anderer Schönheitselemente, so liegt doch oft Sinn und Gewalt einstimmiger Linien deutlich überwiegend in jenem gestaltenden Kraftzug. Am sinnfälligsten äußert sich das bei den gelegentlichen Unisonlinien, die man bei Bruckner findet. Sie sind Vortreten, aber auch Verdichtung reiner Entwicklungsdynamik, alles andere wird abgeworfen und nur noch die absolute, fast abstrakte Kraftlinie aufgegriffen; daher an solchen Stellen hinreißende dynamische Steigerung trotz, oder vielmehr infolge der Klangverdünnung, und da erkennt man auch ohne weiteres, daß dies nicht Melodien im überkommenen Sinne, sondern einstimmige Zusammenraffungen symphonischer Schöpferkraft sind. So ergibt es sich immerhin merkwürdig genug, daß der hochromantische Symphoniestil der unbegrenzten Innenfülle auf die einstimmige Linie zurückkommt, und zwar als Steigerung. Solche Unisonlinien finden sich meist als erneute Ansatzbewegungen vor Höhepunktsausladungen, auch vielfach als kraftvoll ausholende Zwischenentwicklungen eingestreut, mitunter jedoch in länger herrschender Folge. So nach bedeutenden Voranzeichen in der I. und II. Symphonie, groß in ihrer Freiheit ausbrechend im Finale der III. (gegen das Ende) und ebenso im Anfangssatz der IV. Symphonie. Auch von solch unscheinbaren Bruchstücken aus ist noch manches zu ersehen, was auf die große symphonische Wellentechnik Bezug hat. Z. B.:

III. Symphonie, 4. Satz.

Nr. 15. Sehr lebhaft.






Man betrachte zunächst die Kurven; es ist eine anwirbelnde Bewegung unter fortwährendem Neuausgreifen zur Tiefe. Hierbei ist vornehmlich bemerkenswert, wie die Anstiege mit den Straffungen des Ansturmwillens auch ihre Längen wechseln und zugleich die Instrumentalbesetzung schwillt. Hier sind es lauter leicht im Achteltremolo schwankende Töne; es ist eine leichtere Unruhe als bei den ganz gleichlaufenden Unisonentwicklungen im 1. Satz der Vierten, die durchwegs in den Streichern schnell tremolierend verlaufen, verstärkt durch zielstrebige Bläserzutritte. Die Ausladung ist in beiden Symphonien gleichartig ein Rücksprung zur Tiefe[1]).

---

[1]) Daß dies und auch kürzere Unisonführungen dieser Art Stellen sind, für die man in der Wiedergabe vor allen Dingen die Energiestürme
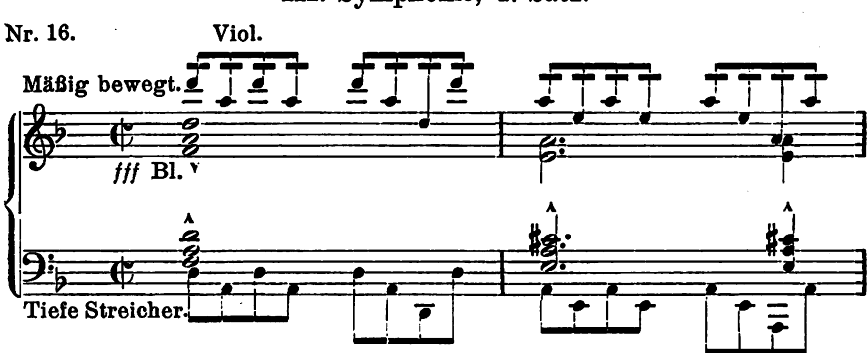
So betrachte man auch die schon ähnlichen Kraftlinien im 1. Satz der II. Symphonie (vom 15. Takt nach D und 5. Takt nach E). Charakteristisch als neuausholende Kraftansätze aus der Tiefe sind sie in Stellen wie dieser aus der

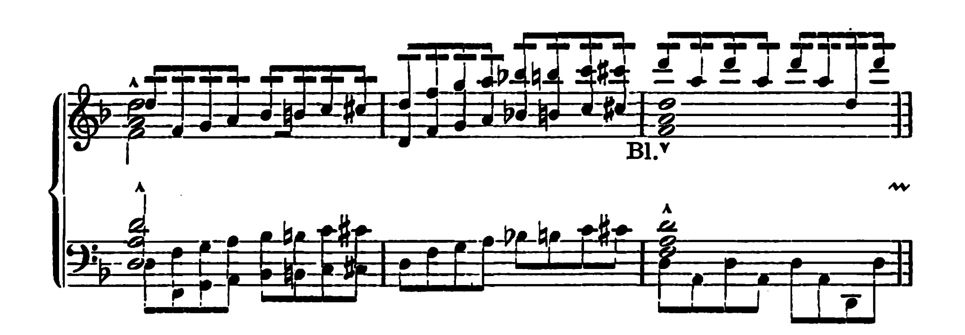
---

an sich hervordringen lassen soll, versteht sich nach dem oben ausgeführten von selbst. Bei ihnen soll man sich ganz besonders vor der schon (s. Anm. S. 290) erwähnten Beschleunigung gegen den Zielpunkt zu in acht nehmen. — Auch hier lasse man aber (u. z. auch gerade im Dienste der Energiensteigerung) bei der Orchesterausführung mindestens zwei Phrasierungen ineinandergreifen: eine, die immer die 6-tönigen Anstiegslinien zusammengeschlossen empfindet (aber auch das nicht aufdringlich abgerissen!), während bei andern Spielern wieder mehr das jedesmalige Ausholen zur Tiefe herausgekehrt werden soll (also z. B. über den 6., 7. und 8. Ton), und von da an unter den Spielern möglichst ungleichmäßige Verteilung herrschen mag (die man am besten in solchen Fällen getrost ohne Anordnung sich selbst bilden läßt). Noch weitere Zusammenschließungen nebst den zwei erwähnten sind schon durch die Verstärkungseinsätze der neu eintretenden Instrumente gegeben: auch sie zeigen ganz deutlich Bruckners Willen zu ungleichmäßiger Zusammenschließung. So erfolgt beim 8. Ton g Zutritt der II. Violine (also auftaktig), hingegen mit dem 1. Ton des 5. Taktes, c, Zutritt der I. Violine (also schwertaktig, trotz der gleichen Figur!). Wenn sich hier für jeden denkenden Dirigenten die Frage erhebt, ob die Eintrittsstellen der verstärkenden Instrumente die Phrasierung andeuten und diese noch in der ganzen übrigen Ausführung verstärkt werden soll, so ergibt sich zugleich schlagend die Verneinung, der Hinweis, daß möglichste Vielfältigkeit darin zu erstreben ist, und daß die einsetzenden neuen Instrumente diese gegenüber den Zusammenschließungen durch die einzelnen Spieler noch erhöhen, d. h. zur Mannigfaltigkeit beihelfen wollen. Die Wiedergabe muß auch hier (vgl. die Anm. S. 317 Ausdruck unendlicher, nicht abgeteilter Melodie sein, umso mehr, als der Sinn dieser anstürmenden Linien ganz im urtümlichen Kraftempfinden ruht. Diese Vielfältigkeit in der lebendigen Wiedergabe entspricht dem innern Zustand solcher Kraftlinien, und es ist oft kläglich, wie sie manche Dirigenten als nichtssagenden Zwischenzierrat zu allerhand „gefälligem" Ausdruck abzirkeln, ohne Formsinn und Wirkung und ohne die Aufgabe zu ahnen, solch elementare Gewaltereignisse in ihrer ungeheuren Aufpeitschung als hinreißendste Steigerungen zu gestalten.

In der IV. Symphonie setzt bei den gleichartigen Figuren (1. Satz, Partitur: 13. Takt nach Buchstabe E) sofort das ganze Streichorchester ein, die Verstärkungsstimmen laufen in den Bläsern stets nur ansteigend mit, u. z. jedesmal später einsetzend als die Streicher und immer mit dem Endton des Höhenanstiegs ausklingend (also mit dem 6., 14. Ton usw.), sodaß der Neuansatz der Streicheranstiege zugleich wie Rücksprung in die Tiefe wirkt. Hingegen ist der Einsatz der verstärkenden Bläserlinien verschieden vorgerückt, z. B. erst auf den 2. Ton, dann auf den 10. Ton, der also erst der vierte

III. Symphonie, 1. Satz.



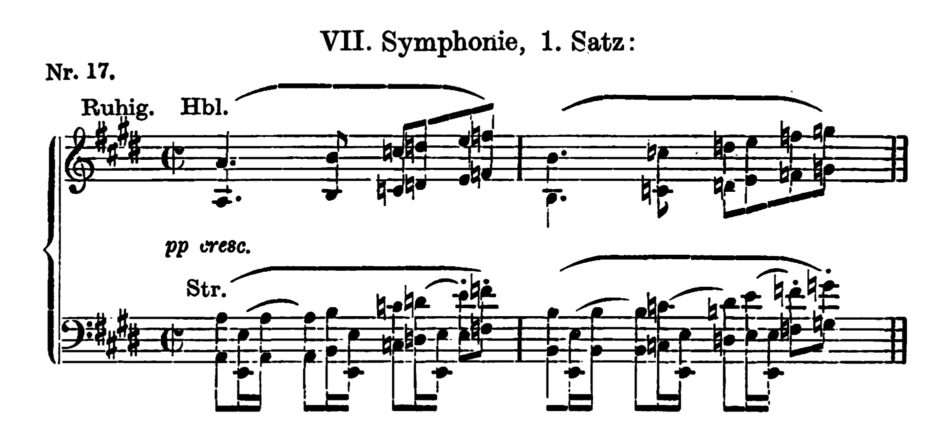




Sehr häufig aber ist eine andere Behandlungsweise, darin bestehend, daß auf längere Strecken fast-unisoner Verlauf vorliegt, indem ein belebterer motivischer Verlauf in andern Instrumenten nur in seinen Hauptpunkten, meist einfach den Höhepunktslinien, mit überstrichen ist, so, wenn in folgender Weise zum Unison der Streicher ein vereinfachtes Unison der Holzbläser zutritt:

---

des neuansteigenden Teiles ist; dabei verstärkt Bruckner allmählich die Bläserlinien selbst, zuletzt in einer sehr bemerkenswerten Weise, indem er den geradlinigen letzten Anstieg der Streicher zugleich durch ein Kurvenausholen in den Bläsern mitmachen läßt, unison, aber in der Weise, daß sie den geraden Lauf zur Höhe durch Sprung in tiefere Oktave (zugleich Übergang in tiefere Bläser) umbrechen. Es ist also gar nicht so schwer, von Bruckner selbst zu lernen, wie er es in solchen Fällen mit der Phrasierung halten will.

VII. Symphonie, 1. Satz:




Es ist nur der Anfangstakt einer längeren derartigen Ausspinnung. Solches Fast-Unison ist vornehmlich darin interessant, daß es diese Kraftlinien förmlich erst im Vor- und Ausbrechen zeigt: unter der noch motivisch reicher durchwirkten Oberfläche dringen die einfachen, bloßen Steigerungszüge auf; sie greifen tragend in die Entwicklung und reißen noch Elemente bewegterer und differenzierter Melodik (wie hier in den Streichern) mit.

Von hier aus nun auf alle die früher schon beobachteten Erscheinungen zurückblickend, erkennt man, wie sie sich zu einem großen, umfassenden Ausdruck des ganzen dynamischen Formprinzips vereinen.

### *Motivplastik und innere Raumschau*

Insbesondere zeigt sich mit den letzterwähnten Erscheinungen ein Einwirken von einfachen und unmittelbaren Kraftlinien auf die Gestaltung, wie es in kleineren Zügen und verborgener schon in einer andern Erscheinung überall hervortrat: den Entwicklungsmotiven. Was ich damit bezeichne, ist aus dem Vorherigen bereits ersichtlich; überall dringen einzelne, der Augenblicksdynamik entspringende kleine Kraftmotive auf, die das eigentliche Drängen und Wollen der Entwicklung zur ganzen Wellendruckkraft verdeutlichen und die thematischen Hauptlinien umspielen. Oft erscheinen sie aber überhaupt als alleinige motivische Träger der Entwicklung, wie schon von den ersten Beispielen an hervortrat; ferner fließen sie vielfach in thematische Bildungen selbst ein, die zu großen Teilen

aus solchen einfachen Kraftmotiven bestehen oder auch nur geringe Umspielung, Differenzierung schlichter Grundtypen zeigen; die Übergänge sind auch hier durchaus unabgrenzbar. Ferner gewinnen alle sog. „Begleitfiguren" aus diesem Sinne eine durchgreifend ausgebaute Bedeutung als Träger von Entwicklungsbewegungen. Sie erscheinen als Urbildungen ersten Erschwirrens, in allen Formen lebensvoller Willensbewegung, in Ausdrucksbetonung der Verstricktheit wie der Gelöstheit, der Flugausbreitung, des Wellens und Tragens; in ihnen züngeln die Akkorde aus und sie erscheinen als unendliche Breitungsgebilde von Strahlenwellen bis zu oszillierender Höhenintensität, dann wieder als Flimmern und Verstäuben, als schwirrende Verkräuselung und mildes Herabschweben, oft so verfeinert, daß sie aus linearen zu instrumentalen Symbolen (z. B. Tremolo) übergehen — es gibt keinen dynamischen Zustand, der sie nicht zum Dienste an seiner symphonischen Gesamtentfaltung wachriefe. Auch könnte man statt Motiv hier eigentlich *movens* (das Bewegende) sagen, um die durchdringenden Wandlungen des Formprinzips, den Übergang aus Statischem und fester Teilbegrenzung ins fließende Kräftewirken, auszuprägen.

Bei Bruckner nun ist zugleich ihre unendlich lebensvolle, feinverfaserte Vielheit und deren Einheit zu bewundern, die darin beruht, wie er ein und dasselbe Ausgangsmotiv, z. B. ein aus dem Thema stammendes Teilgebilde, stetig in verschiedenem Entwicklungssinn umbildet. Da dies ohnedies fortdauernd an Einzelbeispielen zu beobachten, kann hier der allgemeine Hinweis genügen, wie auch der Übergang von unscheinbarer „Begleitfigur" ins dynamische Entwicklungsmotiv unabgrenzbar, oder vielmehr wie bei Bruckner die Begleitung zu stetigem Kräftewirken bis in kleinste Teilfasern hinein umgestaltet ist. Irgendein unscheinbares Untermotiv, das zunächst in der Tat mehr wie eine der überkommenen klassischen Begleitfiguren aussehen kann, wiederholt sich nicht etwa gleichartig — es sei denn, daß der dynamische Augenblicksstand etwas gedehnt ist — vielmehr erfährt es ständig Umbiegungen, die der Wellendynamik entsprechen, indem sie ihr entspringen. So kann es z. B. über erste, kaum hauchartige Floskel den Entfaltungswillen in gesteigerter Erregtheit, wie ein kleiner Teilnerv in großem Organismus, mitmachen, sich dann zu größeren Bogen ausspannen, wieder Neuansätze in eigenem Rückgang zu Erregungsfiguren mit ausprägen, dann sich wieder in Anstiegsfiguren aufdehnen, im Höhe-

punkt sich auswölben, in Rückentwicklungen wieder zu Unterbebungen zurücktauchen usw., stets wichtig und doch nie vordringlich, weil es dem Ganzen dient. So machen die Entwicklungsmotive die Gesamtentfaltung mit und wirken, wenngleich melodisch gar nicht vortönend, als treibende und tragende Momente der ganzen symphonischen Wellenbewegungen. Wer die großen Steigerungsentfaltungen nicht gleich übersieht, der könnte sie geradezu aus den Entwicklungsmotiven mit erkennen lernen. Dabei ist zu staunen, wie sich ein und dieselbe Bildung oft in langer und langer Folge wiederholt und doch niemals ein spielerisches Element in der Wiederholung empfunden wird; denn alles ist hier Wille[1]). Und das ist im lebensvollen Wechsel über die verschiedenen Stimmen zu verfolgen, wie sie sich vielfach ineinander dichten; welcher Unterschied daher auch zu bloßer Füllbegleitung[2]).

---

[1]) In der Wiedergabe hüte man sich daher bei Entwicklungsmotiven vor allem vor falschem sangbaren Ausdruck, man gestalte sie als Kraftlinien, stets erregt, gerade auch das oft Verhaltene ihrer Erregtheit zum Ausdruck bringend, und hebe ihr naturhaft elementares Leben heraus. Wo sie drangvoll in ihrer grenzenlosen Bewegungsfülle die Steigerungen tragen, da erfordert Bruckner, der „schwerfällige", ein Temperament, wie es nur wenige Dirigenten in sich haben und nur wenige Orchester in der Ausführung aufbringen. — Und nur vor allem bei solchen Gebilden nicht den schrecklichsten, den „liebenswürdigen" Ton! — man denke ihn sich nur bei länger ausgesponnenen Kraftlinien! er verbindet sich übrigens besonders gerne mit der übertrieben zerhackenden Phrasierung, wie sie mancher dann noch recht eingänglich einem gefälligen Verständnis einschmeicheln will; wenn Bruckner im Grabe derlei hörte, er, dem nicht einmal die Ironie zu Gebote stand, könnte hier noch zum Sarkasten werden.

[2]) Zum größten Unsinn, den man gegen Bruckner aufbrachte, gehört daher auch die Behauptung, er hülle alles in Tremolo ein; im Gegenteil, er fasert alles zu grenzenloser Linienbewegtheit auf, die mancher gar nicht mehr sieht. Wären die Tremolos wirklich (wie man noch da und dort lesen kann) „Erfindungsarmut", so lägen sie in den obern und äußern Stimmen; eben das ist selten, sie gesellen sich fast immer nur zum Spiel der Entwicklungs-Kraftlinien als verborgene, treibende Innenerregung von Mittelstimmen, und daneben leben ringsum alle Stimmen selbst des scheinbaren „Begleitkomplexes" in einer Linienbewegtheit auf, die allein schon jedes Geschwätz von geringer Erfindung zum Schweigen bringen sollte. Wo das Tremolo einen ganzen begleitenden Akkord ergreift, wie im Anfang der IV. Symphonie, da ist sein Ausdruck gleichfalls der eines leise erregten Werdens, ähnlich wie er in anderen Fällen (vgl. die Anm. S. 288) nur einen ersten Anfangston erfaßt, aber über die milde, feierliche Anfangsruhe der vollen Harmonien gebreitet.

Solche Motive können daher gleichartig und stark hervortretend in verschiedenen Werken wiederkehren; denn innerhalb ihrer grundlegenden Bewegungsform bieten sie Raum für sehr verschiedene Charakterinhalte, besonders wenn sie als Teilstücke eines thematischen Komplexes herausdringen. Der Bewegungsinhalt muß noch nicht Erschöpfung ihres charakteristischen Ausdrucks sein, aber stets der Ausgang für ihre Erfassung.

Die Form beginnt somit schon bei den Entwicklungsmotiven, die noch unterhalb der Motive nach gebräuchlichem Begriff stehen, der diese erst als thematischen Bestandteil faßt. Aber es sind Grundformen, die nicht nur den einfachsten Ausgang jeder Kraftbewegung darstellen, sondern auch Züge, in die sie immer wieder zurückleitet, gerade auch in Überwindung der stärkst entwickelten Sonderformen: letzte umfassende Ablaufstypen sind daher auch stets dieselben wie die der Grundbewegungen, übergreifende Ausgleichsbewegungen spiegeln im Großen die kleinsten Urerregungen wieder.

Bruckners kraftvolle Plastik gestaltet aber die Symphonik nicht nur bis in alle Linienfasern hinein, sie durchstaffelt die ganzen Klangregionen überhaupt. Solche Rückung in lichte, verdünnte Klangatmosphäre gewinnt bei ihm weittragende Bedeutung unter unzähligen Durchbildungsarten; die bisher gestreiften waren nur Andeutungen davon, und sie entschleiern die ganze Erscheinung eigentlich erst im Zusammenhang mit andern, viel schärferen Ausprägungen; da

---

Herrlich vergleicht Halm (a. a. O. S. 136) jenes Tremolo zu Beginn der Vierten „dem Zittern der stehenden, stark bestrahlten Luft“.

Für die Klangabtönung bei Bruckner noch eine Allgemeinbemerkung: die Mittelstimmen ertragen (mit Ausnahme der tremolierenden) verhältnismäßig stärker vorrauschenden Ton als bei der klassischen Symphonie. Der Eindruck der „Dicke“ verliert sich von selbst, wenn man sie nicht bloß „begleithaft“ im klassischen Sinne aufzufassen versucht. Auch bei Klavierdarstellungen spiele man getrost die Mittellagen, ohne natürlich zu übertreiben, stärker als es bei älteren Symphonikern erlaubt ist und lege auch insbesondere den Klang damit auf Gesamtdunkelung an. (Vgl. auch die Anmerkung S. 275) Überhaupt liegt der schwierigste Teil der Orchesterwiedergabe bei Bruckner stets in den Komplexen jenseits der Hauptstimmen; statt zu „begleiten“ muß ein Dirigent verdichten und lösen können, großeKlangzüge gestalten, überschwellen und wieder zurückebben lassen, kurz die ganze Umwandlung der Homophonie in dynamisches Innenleben auch in der Wiedergabe vollziehen können.

ihnen durchgängig, insbesondere zuletzt innerhalb der ganzen Satzbetrachtungen zu begegnen sein wird, scheint es geboten, noch Grundsätzliches daran kurz zu betrachten, da es bereits zu den Grundzügen der ganzen Formungsweise gehört.

Solche Rückungen in Höhe, Licht, Klangleere, überhaupt in andere Klangdichte erscheinen oft auch in allmählichem Übergang; wo sie hingegen scharf abgeschnitten eintreten, da liegt die Erinnerung an Orgelwirkungen unabweislich nahe; nur muß man sich hüten, in solcher Ähnlichkeit bloße Übertragung aufs Orchester zu sehen; vielmehr gewinnt hier gerade die innere Durchgestaltung der Symphonik zu raumhafter Tiefenstaffelung und Weitenperspektive ein mächtiges Ausdrucksmittel durch die Technik solcher Klangschichtungen, die ihr neben der kunstvollen sonstigen Klangfarben- und der Motivverarbeitung möglich sind. Plötzliche Leere im Gegensatz zur entwickelten Klangdichte bietet einen merkwürdigen musiksymbolischen Ausblick in die Fernräume der Seele, die Atmosphäre und Horizonte des ganzen innern Vorstellungsbereichs. Es sind unbewußte und ungewollte Vorstellungen, die auch wieder nur durch den primären Vorgang des formenden Willens an sich miterweckt sind, der als Kraftbewegung sich die trügerische Raumempfindung mitschafft[1]); daher ist eben diese ganze Raumvorstellung gar nicht

[1]) Über die psychologische Entstehung der Begleitvorstellungen von Raum und auch von Materieempfindungen in der Musik s. im I. Abschnitt meiner „Grundlagen des linearen Kontrapunkts" (1917). Da das Wesen der Musik Bewegung ist, so muß diese in Raum- und Masseeindrücke ausstrahlen, diese sind nur ungreifbare Nebenvorstellungen; (wenn man es so nennen will, auch nur Schwäche des Vorstellungsvermögens, Unzulänglichkeit an den Außenbezirken des Erlebnisses, das an Raum gebunden ist, auch wo es diesen, wie in der Musik, nicht vorhanden weiß; diese ist in Wirklichkeit raumlos von Kräften durchregt, schöpferisches Kraftwirken an sich). Der Geist treibt sich wie Luftgebilde Klangkörper auf, (d. h. irgendwie greifbare Tonmaterie) und treibt sie durch Scheinweiten und Raumgefühle hindurch. Der räumliche Charakter ist nie wirklich, nur aus der unterbewußten Formenergie ausgeworfen, und schon der Begriff der Form beruht in ihm, auch tritt der Raumcharakter nicht überall gleich stark in der Musik hervor, (liegt aber schon in Bezeichnungen von „Höhe" und „Tiefe" der Töne überhaupt). Die Musik ist diejenige Sphäre des menschlichen Vorstellungsvermögens, in der die Raumvorstellung und die ganze Bindung an sie in Auflösung begriffen ist; denn dies ist der Vorgang, daß der Raum hier für die Vorstellung, die aus der sichtbaren Erscheinungswelt an die der Musik übergeht, im Schwinden begriffen ist, indem er nur noch aus dem Zwang des wachen



bildhaft und bleibt jenseits klar beschreibbarer Art: aber Bruckner bezwingt und gestaltet sie in den unmittelbaren, nicht durch Gesichte vermittelten Symbolen der Musik. Hier klammert sich nun auch die Raumvorstellung an die Schichten der Klangdichte, dunkel zwar und unbestimmt; aber eben weil sie unbestimmt ist, weil sie nicht bis an deutliche Vorstellung gelangt, wechselt im Laufe der Musikgeschichte die Gestaltung dieser Unbestimmtheiten, das Spiel mit dem Ungreifbaren.

Und so ist es auch allenthalben kunstpsychologisch höchst aufschlußreich, zu sehen, wie sie aus verschiedenem Seelentum auch verschiedene „Blick“- d. h. Gestaltungsweise annehmen. Unbestimmte Weiten des inneren Kosmos sind vielfach durch die Klangmaterie gestaffelt, bis in die tonlose Leere hinaus. Wer musikalische Formenlehre treibt, darf Grenzgebiete nicht scheuen. Was sich also im Klangbilde bei solchen Augenblicken auftut, ist nichts geringeres als im wahrsten Sinne des Wortes eines der „abgründigsten“ Probleme überhaupt, die Frage, wie Bruckner die Weitenhintergründe des Innenlebens gestaltet und in welchen Ausdrucksakzenten sie erlebt sind. Denn er gestaltet sie bis an die Leere, (wie sich namentlich nach plötzlichen Höhepunktsausklängen zeigen wird), er tastet nach der „Form“ des Nichts.

---

Vorstellungslebens selbst mit hineingedeutet wird. Daher die unbestimmte Schwebe aller musikalisch-raumhaften Eindrücke. Raum und das Nichts, Masse und Leere, das alles ist in der Musik mehr als ein Bild, weniger als volle Realität. Wenn man nun von diesen ungreifbar miterweckten, aber nie ganz ablösbaren, großenteils unbewußten Begleiteindrücken spricht, so ist es nicht zu vermeiden, daß sie schon aus der bloßen Begrifflichkeit der Sprache stärker geschärft werden, als es ihrer halb wesenhaften Wirklichkeit entspricht; wer sie begreifen will, muß sie aus solcher Begriffsbelichtung wieder ins Halbdunkel ihrer Ungegenständlichkeit zurückdrängen; nennt man sie aber unwesenhaft und ungegenständlich, so ist das nicht mit Unwesentlichem zu verwechseln.

Damit wirft sich die Frage auf, ob nicht gewisse Reste von gesichtsmäßiger Anschauung in der Musik doch immer unausschaltbar mitspielen. Diese Frage ist nicht so ohne weiteres zu bejahen, wie es auf den ersten Augenblick scheinen mag; es gibt Weitenwirkungen, die nicht in Vorstellungen, äußerer Anschauung, Gesichten beruhen, sondern ganz im Unbewußten, und diese beherrschen das gesamte psychische Erleben. Nicht im musikalischen Stoff, sondern im psychischen Geschehen ist diese dunkle innere Anschauung gelegen. Entwertet wird sie in ästhetischem Sinne erst, wenn sie an bewußte Darstellungsabsicht emporgezerrt wird.

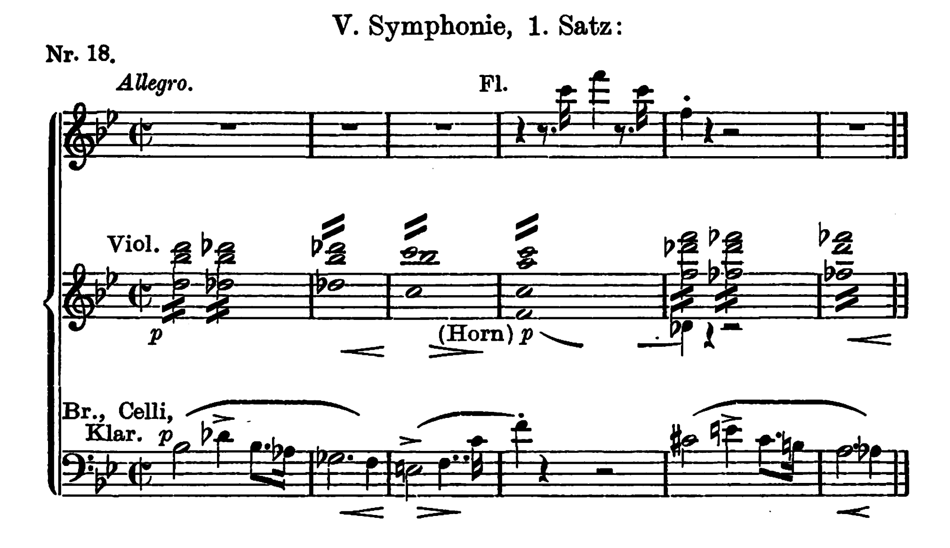
Das also, was hierbei raumartig wirkt, ist nur eine innere Gestaltungsperspektive, die der eigentümliche Formdrang auswirft, und die sich schon in der Formung der Klangmaterie (zum symphonischen Stil) ausprägt. Man mag sich noch so viel vergegenwärtigen, daß es in Wirklichkeit keine „sichtbare“ sondern eine innere Anschauung ist, gerade das macht die ganze Unbewußtheit und Innenbewußtheit aus und greift in die ganze Formaktivität ein. Es ist nur ein Raum des Willens als Kraftfeld seiner Auswirkung; nur ausgespiegelte Vorstellung. Statt der „Durchblicke“ durch verschiedene Klangsphären sind überall nur innere Weiten des Hörens zu verstehen, die von der gestaltenden Energie zur inneren Raumwelt ausgespannt sind. Man kann auch von einer symphonischen Raumseele sprechen.

Gerade metaphysische Naturen gestalten diese unbestimmten und ungreifbaren Raumvorstellungen am stärksten, bauen sie zu merkwürdigsten inneren Formerscheinungen der Musik aus, denen mit dem geläufigen Rüstzeug der Formenlehre und auch der übrigen Stillehre gar nicht beizukommen ist. Bei Bruckner spiegelt sich auch in der eigentümlich plastischen Durchbildung aller dieser Momente die Erlebnisart eines Künstlers von nahezu unvergleichlicher Durchdringung alles Metaphysischen. Die Art, wie sich sein ganzes Klangmassiv aus der Leere heraus verdichtet, an sie zurückschlägt, in wechselnden, bald volldeutlichen, bald nur andeutend durchschimmernden Gegensatz zu ihr tritt, seine ganze Raumseligkeit, die überall die Symphonik bis in ihre Klangfarben hinein nach Tiefen und Weiten hinaus gestaltet, ist Ausdruck seines drangvollen Schöpfergeistes. Dem Mystiker wird die Ekstase sogleich zur Raum- und Unendlichkeitsschau. Im alten polyphonen Stil z. B. entstand, trotz seiner nicht geringeren metaphysischen Weltdurchschau, die Ferne nicht in dieser Art, weil er stets in die ruhende Ausgedehntheit gebreitet ist (vgl. S. 260); es ist ein anderes Walten der Weltseele in der Weitenleere. Das Raumgefühl ist stets ein Gegenbild des Formgefühls, denn indem es von den Formbewegungen überhaupt erst wachgerufen ist, wird es auch von deren besondrer, stilistisch wechselnder Art zu seiner Erlebnisart bestimmt.

Wenn nun diese Erscheinung, deren Vielfältigkeit erst im Laufe der Betrachtungen zutage treten kann, schon hier allgemein ins Auge zu fassen ist, so liegt es auch schon daran, daß sie bei Bruckner engstens mit den Entwicklungsmotiven verknüpft ist; es bilden

sich nämlich sehr plastische, eigene Linienzüge heraus, die insbesondere mit jenen Klangschichtungen formdynamisch zusammengehören, ja oft erst der geänderten Klangfarbe und sonstigen Mitteln der Weitenrückung ihre raumhafte Deutlichkeit verleiht. Schon dem Übergang in die Weiten dienen hinausgestreckte, ins Unendliche weisende Motivzüge, den geöffneten Innenweiten selbst bogenhafte, ungemein weitausrundende Gebilde. Als Hinweis diene ein Beispiel aus der V. Symphonie. Es ist wieder nur ein kurz hinaushallendes Zwischenstück, noch keiner der unmittelbar scharfen und längeren Weitengegensätze, wie sie später noch reichlich zu betrachten sein werden. Zugleich ist es einer der lehrreichen Fälle, wo das entsprechende Entwicklungsmotiv gleichfalls nicht plötzlich als neues Gebilde für sich aufscheint, vielmehr noch deutlich seine Herausbildung aus einem thematischen Zuge erkennen läßt.

Im ersten Hauptthema erscheint zunächst (ähnlich wie bei dem der Sechsten, s. Nr. 5) nach dem Ertönen des Basses ein Zwischengebilde, das zugleich mit der Klangverdünnung ein Höhenmotiv im luftigen Flötenklang enthält; das liegt im vierten der nachfolgenden Takte vor:
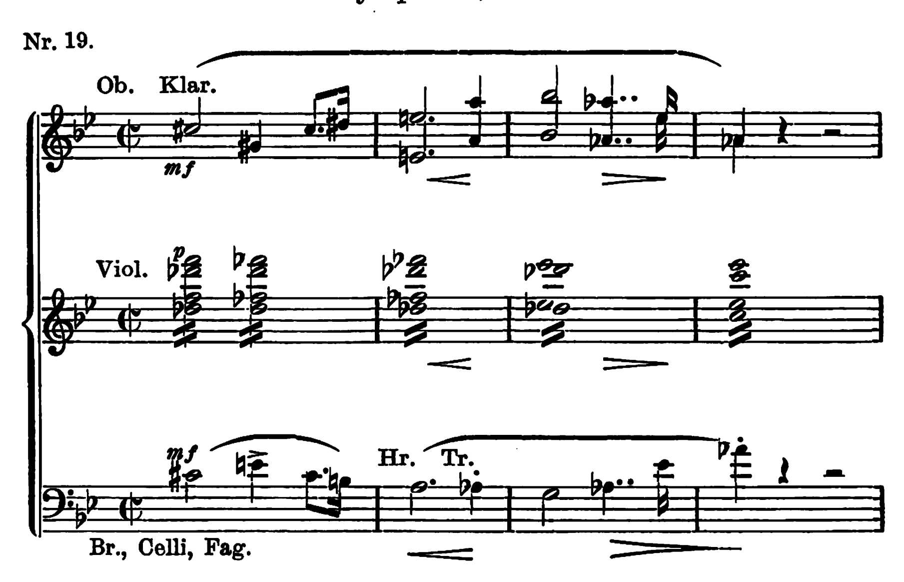



Die ganze Klangimpression dieses Taktes scheint sich in dem einen Flötenmotiv zu fangen; denn es ist ein Gebilde der Ausstreckung

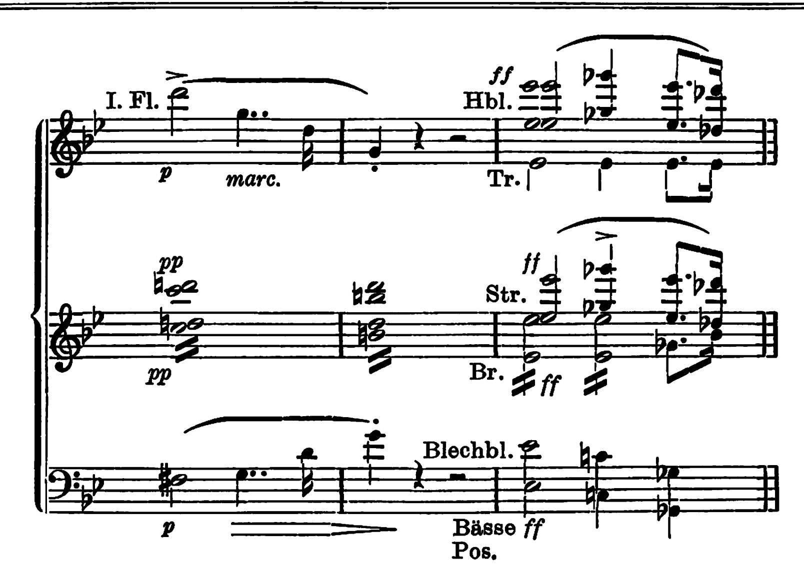
zur Höhe, das in die sich aufwölbende Weitenwirkung (der Zwischenleere innerhalb der Hauptlinie) hinausragt; zugleich ist nicht schwer zu erkennen, wie dies eine Liniennachzuckung des letzten Teilstückes aus der Hauptlinie ist, besonders in der ersten Herausschleuderung der spitzen Quartbewegung zur Höhe (also eine Imitation, oder besser eine der Entwicklungsdynamik dienende imitierende Umgestaltung). Man beachte nun, wie diese tief ins Metaphysische reichende Gestaltungskraft eine spätere Parallelstelle verändert, die vom gleichen, aber in vollerer Klangmasse gesetzten Thema aus gebildet ist[1]):

V. Symphonie, 1. Satz:

Nr. 19.




[1]) Auch ist (im Einklang mit der Anmerkung S. 317) erkennbar, wie Bruckner diesmal dem Thema in den tiefen Streichern ganz andere Phrasierungsbogen zusetzt als in Nr. 18, und wie überdies die darüber gesetzten Holzbläser zusammenfassend in einem großen Bogen phrasiert sind. Schlagender könnte nicht bewiesen sein, daß sich Bruckner bei ausgesponnenen Melodien das Ineinander verschiedener Bindungsweisen dachte, hierbei ist es auch nicht nötig, daß jede einzelne Instrumentalstimme von allen Spielern gleiche Phrasierung erhalte.




Wieder stellt Bruckner dem Wunder von Masse und streichender Gestaltung das Wunder der Raumgestaltung, der leeren inneren Allweite gegenüber. Diesmal ist diesem Zwischenstück in Gegenwirkung zur dichteren Klangfülle auch größere Dehnung gegeben. Es erscheint als Diminuendo des übrigbleibenden hohen Streichertremolos und erstreckt sich über drei Takte, diesmal erscheint auch erst im zweiten davon das Höhenmotiv; doch das sind nicht die einzigen Veränderungen; die frühere (s. Nr. 18) ideelle Fortsetzung vom steigenden letzten Themenstück in den unbegrenzten Raum erscheint hier (abermals in der Flöte) zu breiterem Wölbungssymbol gewandelt (Quart- und Quintsprünge hintereinander in Gesamterstreckung über $1^1/_2$ Oktaven); in der gedehnteren Klangverdünnung ist es wie eine breite Horizontabzeichnung in genial kurzem motivischen Aufblitzen angedeutet. (Man begreift daher auch den Sinn des diesmaligen Eintritts erst mit dem 2. Takt, indem die beiden das Motiv umgebenden Taktpausen auch ganz seiner Dynamik weiten Ausschwebens in der Leere entsprechen.) Dazu kommt noch mehr: leise sind auch in den tiefen Streichern Reste der letzten, viel voller gesetzten Themenbewegung hinzugesetzt: dieser dünne Tiefenklang erhöht den Wölbungseindruck, es ist Gegenbewegung zur Flötenstimme, ergänzt sich zu ihr in breiter Raumrundung. (Es ist also viel mehr als bloße Nachwirkung der auch in den vorangehenden Takten ausgerundeten Themenfülle; diese selbst ist samt

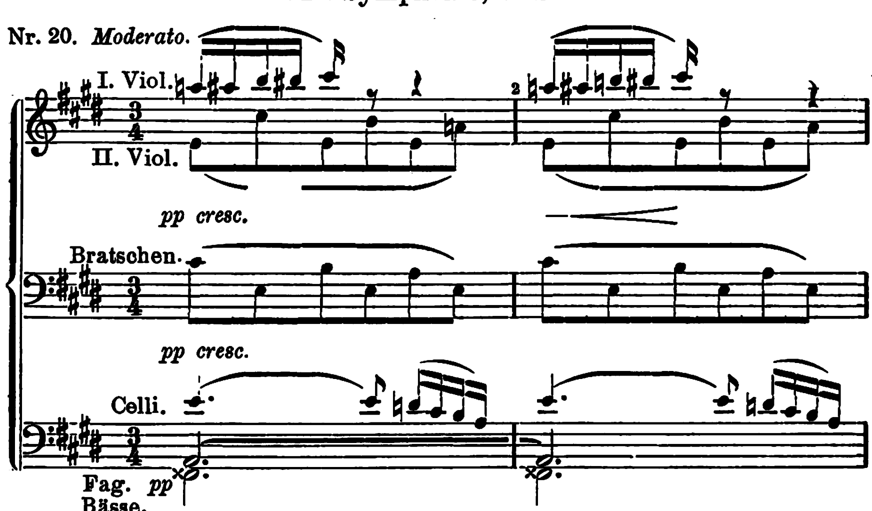
den darin aufscheinenden Gegenstimmen schon Ausdruck des Expansiven.)

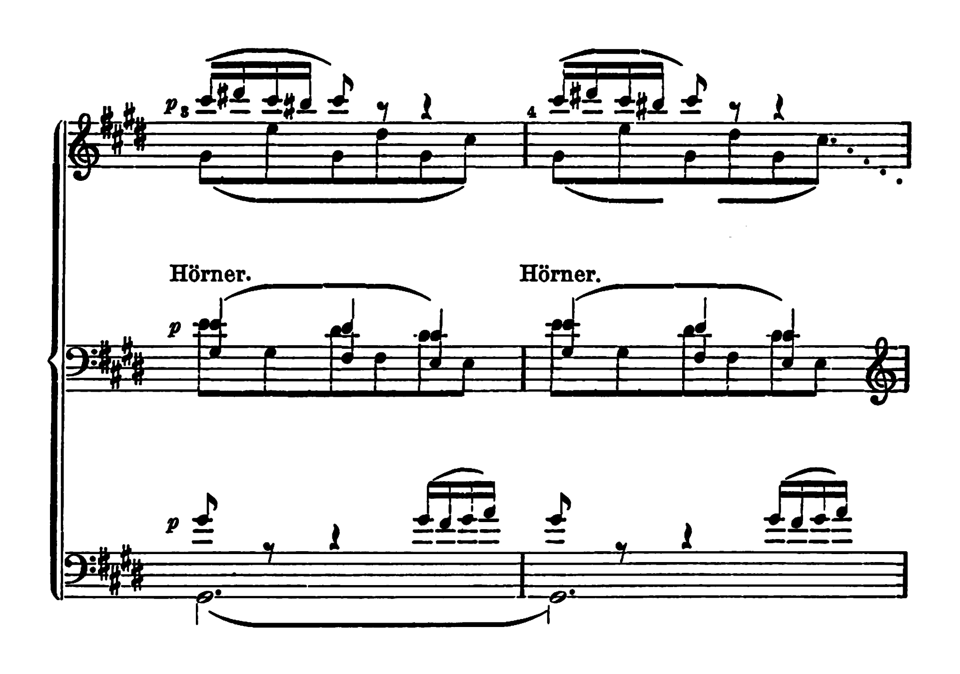
Der Vergleich dieser beiden letztangeführten Stellen zeigt bereits Bruckners Formgewalt in der Weitengestaltung zugleich mit ihrer bis ins kleinste reichenden motivischen Verfeinerung.

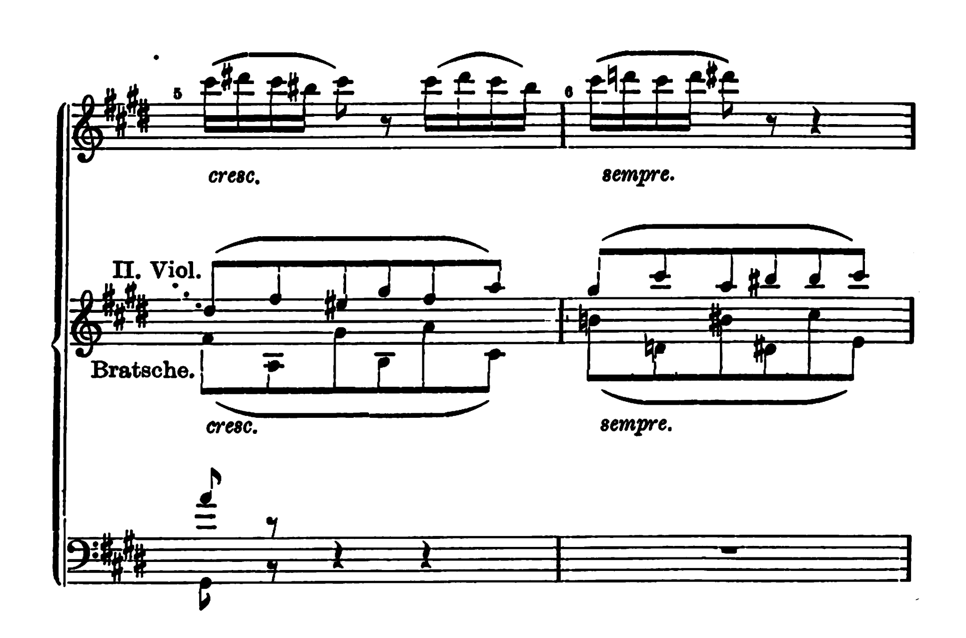
### *Zusammenhang von Entwicklungsdynamik und Thematik*

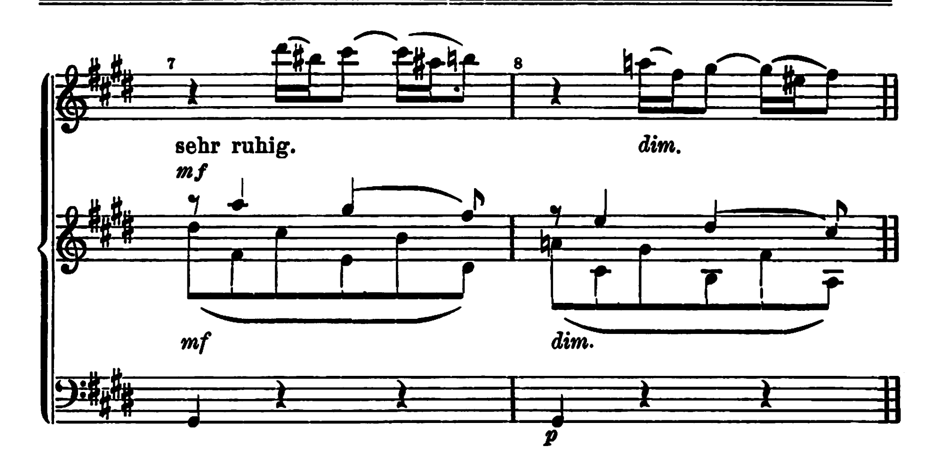
Verfolgt man zunächst die Technik der Entwicklungsmotive, also die Auswirkung der Formdynamik ins Lineare für sich weiter, so weist sie überall die Wege; denn die Erscheinung entwicklungsbedingter Gebilde dringt ins Kleine und Kleinste, ins Form-Atom, und fließt ebenso ins Große aus, in den Entwicklungsverlauf. Ein Einzelbeispiel wie das folgende kann die berührten Zusammenhänge von Kraftbewegung, Thematik und Entwicklung, Begleitsymphonik, Motivik und Wellenverlauf gedrängt und verhältnismäßig einfach erweisen; unauffällig in seiner Gesamtwirkung dahinfließend, zeigt es bei genauerer Betrachtung, wie die Dynamik bis in alle Einzelheiten jede Linienfaser so ausgestaltet, wie es ihrem Verlauf dient. Eben darin beruht aber die Unauffälligkeit, das „Natürliche" des symphonischen Gesamteindrucks.

VII. Symphonie, 2. Satz:




p
3
4
Hörner.
p
Hörner.
p


5
6
cresc.
sempre.
II. Viol.
Bratsche.
cresc.
sempre.




Die angeführten Takte sind nur der Ausschnitt aus einer größeren Wellensteigerung um deren Höhepunktsteil herum, also weder am Anfang noch zu Ende Wellenbegrenzung. Die Hauptmelodie ist im Cello ausgesponnen; indessen verspürt man wieder aufs erste Hören, daß sie gleichwohl nicht als eigentlicher Träger der Entwicklung bezeichnet werden kann, daß diese trotz des melodischen Vortönens vom Cello in der umgreifenden Gesamtmotivik beruht. Dieser dient schon die Oberstimme in sehr kennzeichnender Art; rein motivisch hängt sie mit der Sechzehntelfigur der Cellomelodie zusammen; doch diese „Imitation" ist wieder nicht das Grundlegende, mehr ein vereinheitlichend übergreifender Einzelzug; zu dieser Sechzehntelfigur greift die Oberstimme zunächst nur, um ihre elastische Beweglichkeit dem leitenden Gesichtspunkt der ganzen Entwicklungsdynamik dienstbar zu machen. Diese Umgestaltungen wären ebenso aus einem Bruchstück irgendeiner andern Melodie abzuleiten und würden dann in anderm Motiv den gleichen Entwicklungsbewegungen anschmiegbar sein, auf die es hauptsächlich ankommt; die eigentliche Schwierigkeit und Kunst liegt gar nicht in solcher Motivgemeinschaft selbst, wie sie formalistische Betrachtung meist als das Um und Auf hervorhebt. Die Motiveinheitlichkeit ist zwar gewiß auch meisterlich und bemerkenswert, aber die eigentliche Kunst beruht eben darin, daß von jedem Motiv oder Melodiebruchstück her die fließende Umgestaltung zu Entwicklungsbewegungen ableitbar ist.

Indem nun die beiden ersten Takte noch dem Wellenanstieg angehören, trägt hier diese Sechzehntelfigur, rein als Entwicklungs-

motiv in die oberste Stimme übernommen, auch geradlinige Streckung zur Höhe; genau an dem mit dem 3. Takt beginnenden Höhepunktsteil erfährt sie die Verkräuselung zu einer wellenden, die Höhepunktsschwebe haltenden Figur, und mit dem Abstieg (vom 7. Takt an) Umgestaltung zu einem voller Plastik sich abwärtsrankenden Gebilde, womit sich zugleich die ursprüngliche Motivverwandtschaft lockert (umso unbedenklicher, als hier die Hauptmelodie des Cellos schon schweigt). Die Mittelstimmen (II. Violine und Bratsche) enthalten in ihren „Begleitfiguren" durchaus ein wesentliches Element der ganzen getragen schwebenden Grunddynamik; es sind nicht „rhythmische Akkordzerlegungen", sondern über ihre harmoniefüllende Wirkung hinaus Entwicklungsmotive von flugartiger Ausbreitungsbewegung, und diese Motivdynamik steigert sich kunstvoll in ihrer fortwährenden Gegenbewegung zwischen II. Violine und Bratsche: der Atem von Weitung und Verengung scheint damit auch über beide Stimmen als Einheit auf (wie es denn überhaupt Merkmal des symphonischen Stiles, daß sich unabgrenzbar Einzelstimmen wieder zu Klangzügen für sich vereinen). Auch bei der Hauptmelodie im Cello selbst ist zu beobachten, wie mit ihrer Gipfelung (vom 3. Takt an) ihr Sechzehntelmotiv sich zur gekräuselten Wellenform umbiegt; Bruckner gab ihr dabei in höchster Feinempfindlichkeit die umgekehrte Wellenbewegung wie der I. Violine, da in beiden Stimmen die Motive sich ablösen und so das wellige Ineinanderschwanken auch bis in die kleinste Linienbildung hinein ihr gleichgewichtiges Gegenspiel (Umkehrungsform) spiegelt. Damit ist auch schon die Durchkreuzung der Höhepunkte in den Einzellinien gegeben, die aber ebenso auch noch die Mittelstimmen betrifft; kein einziger der Takte zeigt nur in zweien der Teillinien Gleichzeitigkeit der Gipfelung, und hierin erweist der ganze Entwicklungszug noch mehr: im 5. und 6. Takt, wo Oberstimme und Cellomelodie bereits ihre höchsten Punkte erreicht haben, setzt sich im Innern dieses ganzen Höhepunktteiles noch ein Steigern der Mittelzüge fort, das die Spannung in Atem hält; selbst hierbei fallen noch die Gipfelungen dieser beiden Mittelstimmen auseinander. Im Abstieg vom 7. Takt an ist es ferner charakteristisch, wie die flugartig hochstrebenden Ausbreitungsmotive der Bratsche sich sofort zur Bewegung nach der Tiefe umkehren, wie ferner die II. Violinstimme sich zu einfachem absteigenden Entwicklungsmotiv vereinfacht, zugleich in synkopischer Kettung sich leicht dem sinkenden

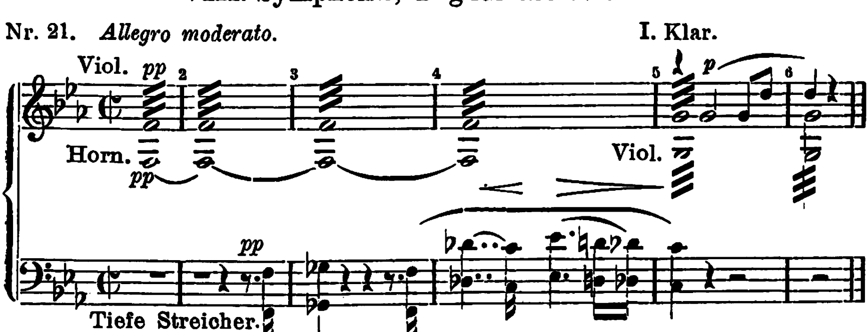
Gesamtzuge entgegenhaltend, zur Gesamtdynamik mehr schwebenden Tiefenzugs. Die ganze Symphonik also ist von der Dynamik bis ins kleinste aufgefasert. (Auf die merkwürdige äußere Dynamik, das p mit dem Gipfelungseintritt des 3. Taktes, wird noch im Zusammenhange mit den Kraftformen in den Wellenhöheteilen zurückzukommen sein.)

*Ausblick auf größere Zusammenhänge. Motivische Einheitskunst*

Wie wenig aber bei all dieser bis in die kleinsten Linienfasern verfeinerten Kunst der dynamischen Zusammenhänge die der motivischen Einheitlichkeit leidet, wie sie keineswegs etwa in freie „Zufallsformen" verfließt, darauf kann noch der folgende Anfang der VIII. Symphonie ein Streiflicht werfen; denn hier zeigt sich sogar das 2. Hauptthema selbst als ein Entwicklungsgebilde aus dem 1. Thema heraus gewonnen, derart daß gleichzeitig höchste Logik und Plastik der Kraftbewegungen und strengste motivische Konzentration vorliegt. Der Weg ist, allgemein vorausgeblickt, der, daß sich das 1. Hauptthema, das als höchst differenziertes, zackiges und keineswegs einfaches Gebilde eintritt, schon bald mit seinem Weiterströmen in einfachere, typische Kraftbewegungen hineingezogen und gelöst wird, bis schließlich hieraus in einer Neuverdichtung das 2. Thema entsteht. Auch sonst können dabei gleich noch charakteristische Merkmale der Wellentechnik mit ins Auge gefaßt werden.

Das Hauptthema erscheint zu Anfang in herrlichen Aufzuckungen, abermals geheimnisvoll aus der Tiefe:

VIII. Symphonie, Beginn des 1. Satzes.



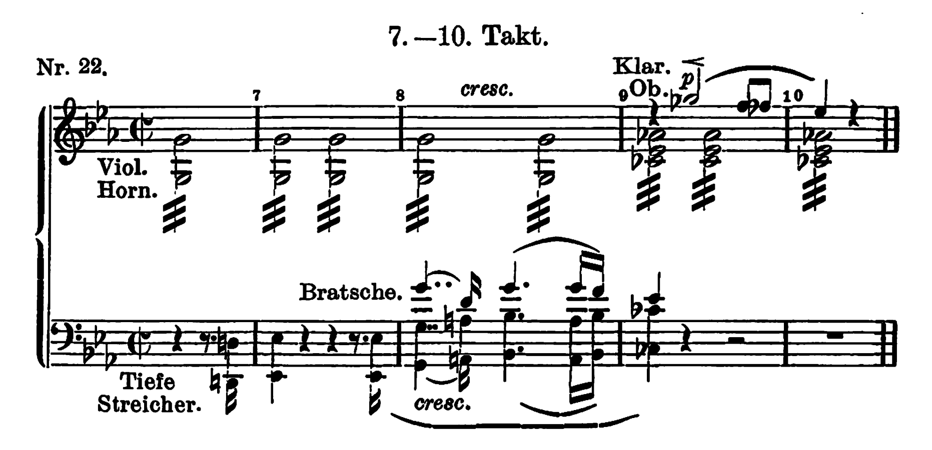
Die Baßlinie reckt sich scharf stoßweise auf und sinkt bis zum Quintton c zurück, als ein Gebilde, auf dessen unheimlich gewaltigen Ansatzcharakter gar nicht näher hingewiesen zu werden braucht. Auch hier geht wieder eine Urerregung bloßen Tremolos[1]) voran. (Harmonische Anfangsdüsternis liegt auch in der subdominantischen Unterdunkelung der Haupttonart c-Moll.)

Kaum daß man jedoch über den ersten Einsatz hinausblickt, tritt es einem von allen Seiten entgegen, wie Bruckner nebst aller Plastizität (dynamischen Schmiegsamkeit) der eigentlichen Hauptwellen zugleich auch in verschiedenster Art wieder Teilwellen und klangperspektivische Wirkungen dagegen aufscheinen läßt, um die Bogenführung im kleinen gleich voll innerer Willensstrebungen auf große Bogen zu beziehen und beide in zusammenwirkenden Einklang ihrer Energien zu bringen.

Mit dem ersten Verstreichen der Baßlinie zu Beginn des 5. Taktes öffnet sich der Klang wieder ins Leere: er läßt die tremolierende Urerregung wieder vordringen (einen Ton höher gerückt und zugleich zur Oktavverdoppelung verstärkt), und dazu ertönt ein leises und luftiges Zwischenmotiv der Klarinette; es öffnet sich in einer leeren Quint zur Höhe (zugleich mit dominantischer Öffnung des Klanges!) Überall die gleiche Erscheinung in neuem Bilde: im Augenblick einer selbst nur vorübergehenden Auflockerung des geballten Klangmassivs, nur einer kurzen Entspannung im formenden Hauptzug, scheinen wie in äußeren Klangsphären dünnere Gebilde auf; hier zunächst kurz und unauffällig ein Zwischennachhall der schon mit dem Anfang der VI. Symphonie (vgl. S. 293) angetroffenen Art, der bald in größeren Zusammenhängen zu Bedeutung gelangt, dabei aber innere Veränderungen erfährt. Mit der Fortsetzung gestaltet sich dies so:

---

[1]) Die Kraftregung des Tremolos ist hier, wie sehr häufig, noch durch eine auf gleichem Ton liegende Bläserstimme (Horn) gedeckt und gemildert, wodurch mehr ein Ausflackern aus ruhigem Innern zustande kommt.

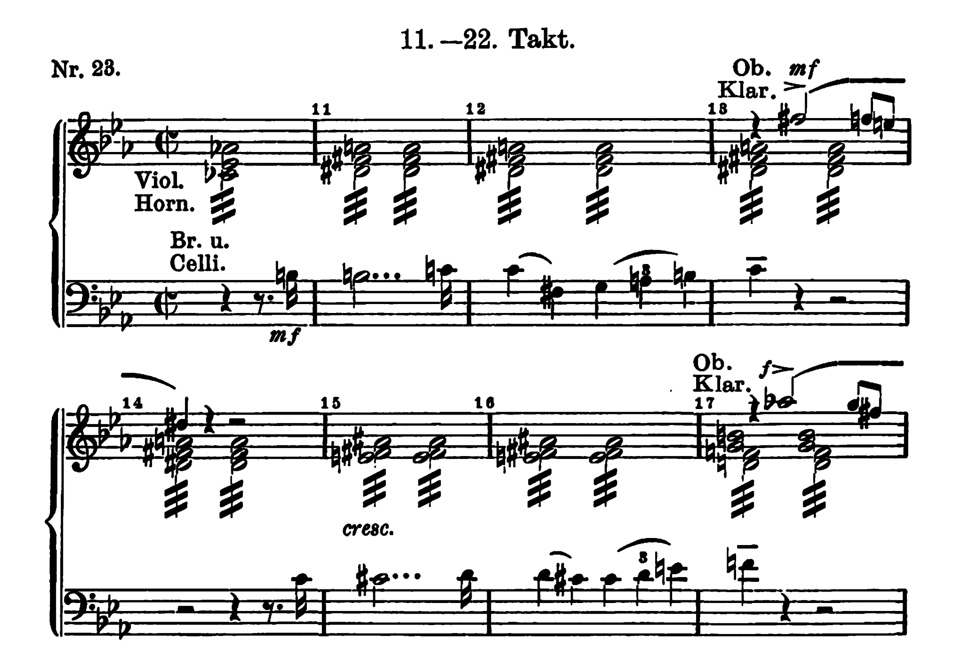


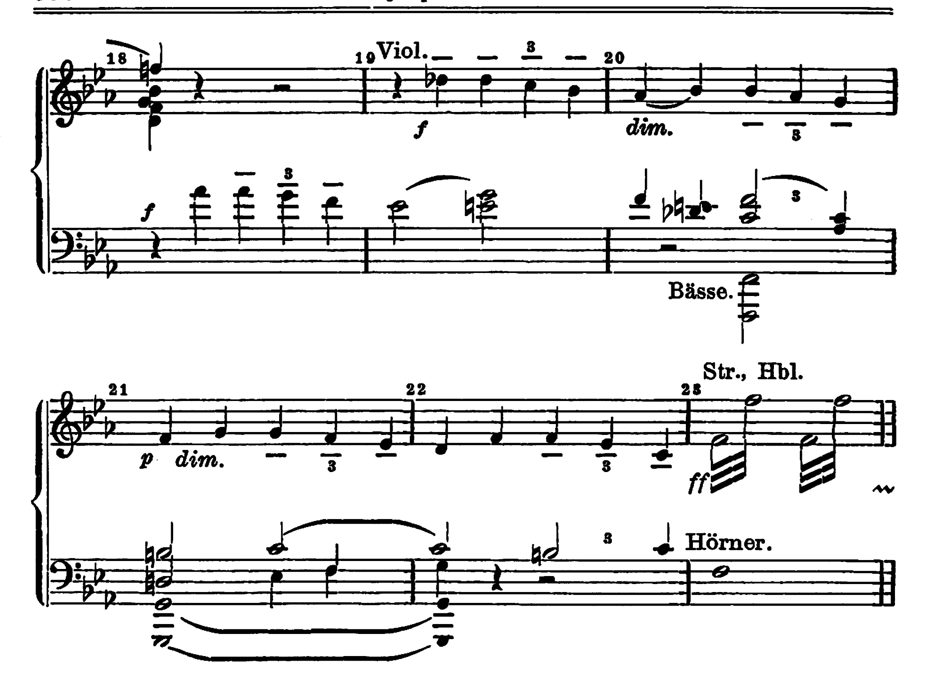

Zunächst dringt wieder die Baßlinie hinan. Daß auch dies nicht Schließung des vorherigen Ansatzes ist, sondern als ein weiterer Ansatz gleichfalls in geöffnetem Bogen ausklingt, zeigt sich am plastischesten mit dem Ausklang der Linie: sie endet mit Streckung zur Höhe; steigende Entwicklungen mit Endstreckung zur Höhe sind intensiv gegen erst kommende Erfüllung hin geöffnete Bogen. Schließung oder selbst Teilschließung nach solch lebhaftem Anstieg würde ein Abbiegen zur Tiefe hervorrufen. Und da ist es nun ein ungemein feinsinniger Zug, wie im letzten Takt dieser Linie (8. Takt vom Anfang) eine zarte Violenstimme mit aufscheint, die eine solche leichte Umkehr enthält: in die große, noch geöffnete und weiterweisende Ansatzentwicklung hinein bringt sie eine zart angedeutete Teilschließung; Bruckners unbegrenztes dynamisches Gefühl gestaltet Gesamtspannung und Augenblicksspannung zugleich. Was dem folgt, ist nun wieder die klangverdünnende Wirkung eines Nachhalls; aber einmal in der gesteigerten Spannung durch das abermals vollere Tremolo, zugleich mit der intensiven Schattierungswirkung der stark subdominantischen Klangwendung in den as-Moll-Akkord. Aber das zwischentönende Holzbläsermotiv (9. und 10. Takt) ist nicht mehr die leere Quint, sondern wesenhafter differenziert zu einer chromatischen Figur, die sich jetzt zugleich deutlicher zu einem Nachhallen des letzten Hauptlinienstückes umformt, dabei gedehnt, wie es der Fernrückung der neu sich öffnenden Klangschicht sehr plastisch entspricht. Zugleich tritt zum unkörperlichen Ton der Klarinette der schärfere Oboenklang gleichfalls wesenhafter hinzu. Der ganze

Zwischenhall ist somit eine bedeutende Verdichtung gegenüber der Leere des vorherigen vom 5. und 6. Takt: innerhalb des gesamten Steigerungszuges ein Bild davon, wie auch solch zwischendurch aufscheinendes Auflichten in die Klangweiten an der ganzen atmosphärischen Verdichtung Teil hat. Von hier zurückblickend erkennt man auch, wie das erste Quintmotiv der Klarinette (5. u. 6. Takt) nicht unmittelbar als abgeleitete „Nachahmung" von der Baßlinie her aufzufassen ist (wie dies äußerlich immer mehr oder weniger leicht rekonstruierbar ist), sondern zunächst als Vorgestaltung des Holzbläsermotivs vom 9. Takt; denn diese Teilstücke der Holzbläser stehen zunächst in gegenseitiger Beziehung für sich, jenseits und oberhalb der Hauptlinie, wobei erst mit dem zweiten Aufscheinen (9. Takt) die Holzbläserlinie, zuerst einfaches Rundungs- und Weitungssymbol, ihre erwähnte motivische Einbeziehung zur Hauptlinie gewann. Wieder gestaltet also der gewaltige Baumeister in zwei dynamischen Entwicklungsschichten zugleich.

Dies tritt im Satzverlauf noch in größerem Maße hervor, zunächst lenken die kommenden Takte noch auf verschiedene andere Erscheinungen. Bis über den Wellenrückgang gestaltet sich die erste Ausspannung vom Anfangsthema so:

11.—22. Takt.
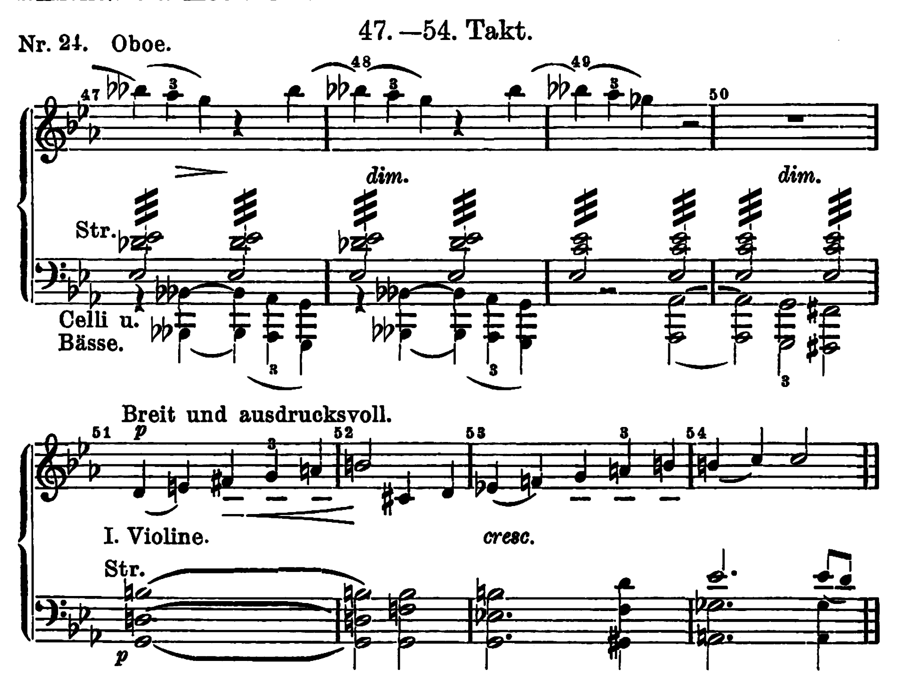





Zuerst setzt sich der mächtige Anstieg der Hauptlinie fort, wobei sie in milderen Bogen (auch rhythmisch gelösterer Führung) zur Tiefe ausholt, ehe sie in die Teilausklänge ausläuft; auch diese sind beide Male im Endteil wieder aufwärtsgestreckt und in gleicher Weise durch zwischentönende Holzbläser unterbrochen, wobei auch das Eingreifen der harmonischen Dynamik sehr schön hervortritt: nach dem as-Moll-Akkord gleich die Wendung zur Kreuztonartsregion als Ausdruck eines Schwellens, und doppelt intensiv durch das vorherige weite Ausholen zu der dunklen Be-Tonartsregion (eine der typischen Formen der harmonischen Ansatzdynamik bei Bruckner). Das Grelle dieser Klangflutung ist dabei aus der krisenhaften Spannung der Höhepunktsnähe bedingt. Zugleich liegt wieder eine wirkungsstarke Feinheit im Holzbläsermotiv des 13. und 14. Taktes; der Tonhöhe nach rückt es Bruckner nicht weiter als beim 9. Takt, er verstärkt vielmehr die Spannung durch Wiederholung, indem er die gleiche Tonhöhe wiedernimmt, aber doch die innere Intensität leise durch die enharmonische Wandlung aufschwellen läßt. Erst mit dem nächsten Ansatz (17. Takt) rückt das Holzbläser-Zwischenmotiv zur Höhe weiter, womit neuerdings eine harmonische Erscheinung auffällt.

Obwohl nämlich hier die Steigerung ihren Höhepunkt erreicht, tritt schon harmonische Rückdunkelung ein: der Wellengipfel bricht in den Septakkord $G^7$ aus, der wieder gegen c-Moll und darüber hinaus in die Klangverdunkelung des Rückgangs leitet; der Höhepunkt selbst weist bereits einen harmonischen Rückgang gegenüber den hellaufleuchtenden vorherigen Steigerungsteilen auf und faßt somit schon die Spannung gegen den Abstieg harmonisch in sich. Das geschieht hier noch verhältnismäßig einfach durch den schlichten Dominantakkord; häufig und in sehr vielfacher Art fließen nun in Bruckners Höhepunktsteile harmonische Eindüsterungen (oft zugleich mit instrumentalen) ein. Der nur scheinbare formale Widerspruch löst sich aus dem vorwärtsweisenden Zug seiner Dynamik. Bruckner verleiht dem Höhepunkt damit kein reines, ungebrochenes Erstrahlen, sondern durchsetzt ihn mit dem Vorgefühl kommender Rückentwicklung. Es ist ein ungemein charakteristisches Gegenstück zur Erscheinung, daß in scheinbar abklingenden Tiefen plötzlich harmonische Aufhellungen auf kommende Neuregung vorausweisen, was noch häufig zu beobachten sein wird. Höhen- und Tiefenerfassung des genialen Formenspiels zeigen, wie Bruckner, als Tragiker von Eulenspiegels lustiger Weisheit, gestaltend nicht im Augenblicke verweilt, um diesem aus dem Kommenden erst Sinn zu verleihen. Insbesondere die Eindüsterungen im Augenblicke der erreichten Höhepunkte, oft noch weit über alle Klangfarben hinaus zu tief stimmungshaftem Vorgefühl vom Niedergangserlebnis umgebrochen, sind auch zugleich wieder ein Teilausdruck von Bruckners ganzer Seelenart, dem Aufdringen des Bangens gerade in der Hinwendung zu allem Lichterlebnis (vgl. S. 176f.).

Für die Rückentwicklung selbst ist nun die sofortige Umwandlung der Teilmotive aus dem dynamischen Moment charakteristisch; sie gewinnen (18. Takt) absteigende Form und die Zwischenstücke setzen mit einem Male aus, ebenso, im Augenblicke der Rückentwicklung, das Tremolo, das Symbol der Werdeerregung gewesen. Ferner ist es sehr schön bis in alle Teilbewegungen durchgeformt, wie sich die erste rapide Rückentwicklung staut: erst erscheint das Abstiegmotiv in allen Streicherstimmen (außer Kontrabässen), dann legen sich die Mittelstimmen und nur in den Violinen bleibt das Motiv, während (20. Takt) die Bässe neu einsetzend mit dem langsamen Sekundanstieg f—g untergreifen: es ist zugleich ver-

borgener Neuansatz; in der gelähmten Dynamik des Wellenrückgangs Andeutung vom allerersten kurzen Anfangsmotiv des Hauptthemas im Baß (s. Nr. 21); dies bedeutet nicht formalistische Abrundung der abklingenden Entwicklung gegen die beginnende zurück, sondern verborgen aufs Kommende — den mächtigen Neuansatz des ganzen Themas — gerichteten Willen. Die Umwandlung der Teilmotive und ihre ganze Bedingtheit aus dem Entwicklungsstrom ist aber sowohl gegen die vorherigen als gegen die kommenden Teile zu noch in viel weiterreichendem Maße zu verfolgen.

Nach dem letztangeführten Takt erscheint die ganze Entwicklung von mächtigem Neuansatz durchrissen; man kann hier rasch überblicken: er bringt, wie hier nicht näher ausgeführt sein mag und an Hand des Werkes selbst leicht zu ersehen, eine nochmalige, viel stärkere und vollere Entfaltung des bisherigen Anfangsthemas. Der Teilrückgang der letztangeführten Takte ist somit, im großen nunmehr übersehen, bloß ein Atemschöpfen vor verstärktem Neuanstürmen. Wo nach der hoch aufgeworfenen abermaligen Steigerung des Hauptthemas die auch viel länger abklingende Rückentwicklung ihrem Ende zugeht, tritt schließlich in folgender Art wieder das sinkende Teilmotiv ein:



Die ersten vier dieser Takte sind noch Ende dieses Abklangs, die nachherigen (vom 51. Takt an) Beginn des zweiten Hauptthemas. Im ganzen verläuft also das erste Hauptthema in einer riesigen Doppelwoge, wobei deren erste Teilwoge (bis zum 22. Takt) als Ansatz, die zweite als höher aufschlagende Auswirkung erscheint. Die Beherrschung der Formen durch die Wellentechnik zeigt sich somit schon darin, daß diese es wieder ist, die den ganzen ersten Symphonieteil mit dem Hauptthema in seinen Umrissen gestaltet und leitet; dann aber ist es auch das gleiche Entwicklungsprinzip, das in das zweite Hauptthema überleitet und es aus der Wellentiefe als milderes Neuaufwogen erstehen läßt, wobei hier sogar die Themengestalt selbst nur von diesem ganzen Entwicklungsvorgang ausgeworfen ist. Um dies zu übersehen, muß man erst die letzten abklingenden Takte des vorherigen Teiles, also die vier ersten des letzten Beispiels betrachten.

In ihnen verliert sich das rückbildende Abstiegmotiv aus dem Höhepunkt, das gleiche wie im 18. Takt, wobei in die ganze Symphonik etwas Gepreßtes dringt, durch die harmonische Rückung und vor allem durch die äußerst seltsamen rhythmischen Verschränkungen des Motivs (Viertelsynkopen unter halbtaktiger Triolenteilung). Es ist ein Ausdruck des Wirren und Verschwimmenden in der ganzen Klangbrechung, Spannung des Augenblicks, da sich die verzitternde Klangbildung zu neuer leiser Festigung umbildet; denn das zweite Hauptthema ist in der Tat nur eine Umbildung des sinkenden, zuletzt im Baß verlangsamten Entwicklungsmotivs! In leichter neuer Regung entsteigt es als schlichte Umkehrbildung dem klaren Dominantklang, der die Klangverdämmerung der Tiefe wieder aufhellt und neues Werden erweckt. Selbst der rhythmische Zusammenhang mit dem sinkenden Motiv der Höhepunktsumkehr (Duolen-Triolen, Takt 18, s. Nr. 23) ist deutlich gewahrt, nur aus seiner letzten Verschränkung (vor dem 50. Takt) wieder gelöst.

Somit erscheint selbst ein Hauptthema aus dynamischer Entwicklung hervorgerufen, fast wie in unwillkürlicher Plastik aus ihr bedingt, hier als einfaches, ruhiges Anstiegsymbol; andrerseits aber läßt ein Rückblick erkennen, daß es sich sogar schon längst aus dem ersten Thema herausentwickelt hatte, ehe es zu neuansetzender Welle hier melodisch aufblüht, auch noch vor dem erwähnten Umkehrmotiv, das zuerst im 18. Takt (s. Nr. 23) aufschien. Denn auch dieses ist selbst schon eine bloße Umkehr eines vorangehenden

Teilzuges: die Triolenrhythmen hatten sich schon vom 12. Takt an (s. Nr. 23) in die Linienentwicklung eingeschlichen, und zwar dort als beschleunigender Steigerungsnachdruck, wie sie hier (mit dem zweiten Hauptthema) als belebende Neuerweckung wirken. Und der aufsteigende diatonische Zug dieser Triolenbildung vom 12. Takt an hatte sich dort gleichfalls nur aus der Kraftentwicklung ergeben, aus der Dynamik der einzeln durch die Steigerung tragenden Kurvenansätze; infolgedessen ist noch weiter zurück zu verfolgen, wie die erstmalig im 12. Takt aufscheinende Triolenbildung aus jenen Kurven auch nur eine etwas gedehntere Umbildung desjenigen Anstiegs ist, der sich vom 8. zum 9. Takt (s. Nr. 22) in der Hauptlinie (dort rhythmisch punktiert) aufstreckt: womit *der Keim bis unmittelbar ins erste Hauptthema zurückverfolgt* ist, indem auch die letzterwähnte Aufstreckung nur Umkehr vom Ausklang der allerersten Themenaufzuckung (vom 4. zum 5. Takt, s. Nr. 21) ist. Das zweite Thema bringt die Kraftzüge zu ruhiger Ausladung, die sich vorher voll Drang vorgebildet hatten. Vergleicht man nochmals nur das 2. Hauptthema selbst (Takt 51, in Beispiel Nr. 24) mit dem ersten Thema (Nr. 21), so erkennt man unmittelbar gar keine Verwandtschaft, im Gegenteil denkbar größte Gegensätzlichkeit selbst in der Linienform (auch also im Absehen vom grundverschiedenen Gesamtcharakter); die Verbindung springt aber sofort in die Augen, wenn man als vermittelndes Glied den 12. Takt (in Nr. 23) dazu herausgreift, der in der eben ausgeführten Weise noch ohne weiteres seinen Zusammenhang mit dem 4. Takt (als breitende Auflösung seiner eckigen Rhythmen und Intervalle) aufweist, andrerseits bereits (beinahe noch deutlicher!) den mit dem 2. Hauptthema. Klarer, extremer, könnte sich das gewonnene *Übergewicht des neuen Formprinzips*, das *Durchdringen der Entwicklungs- durch die Gruppentechnik*, gar nicht ausdrücken; denn wo die neue „Satzgruppe", das 2. Hauptthema, erscheint, ist es nicht nur aus der tragenden Wellenentwicklung ausgeworfen, sondern bis in die Motivik entwicklungsdynamisch aus dem anfänglichen Uranstoß herausgestaltet; dies unbeschadet seiner Gegensatzwirkung, die ihm als neu einschneidender Hauptgruppe zukommt.

Wenn das auch nicht immer in solcher Ausprägung vorliegt, so ist es doch keineswegs der einzige derartige Fall, wie die Besprechung der Symphonien noch zeigen wird, und es kennzeichnet auch von neuem, wie die Dynamik der Liniengestaltung weit über die „Ent-

wicklungsmotive" hinausgeht. Man erkennt von allen Seiten, wie innig und unabgrenzbar das Zusammenwirken von Entwicklungsmotiven und ausgeprägten Themen und Melodien, und auch das ist nur innerhalb der Linien ein Teilausdruck des umfassenden dynamischen Formprinzips.

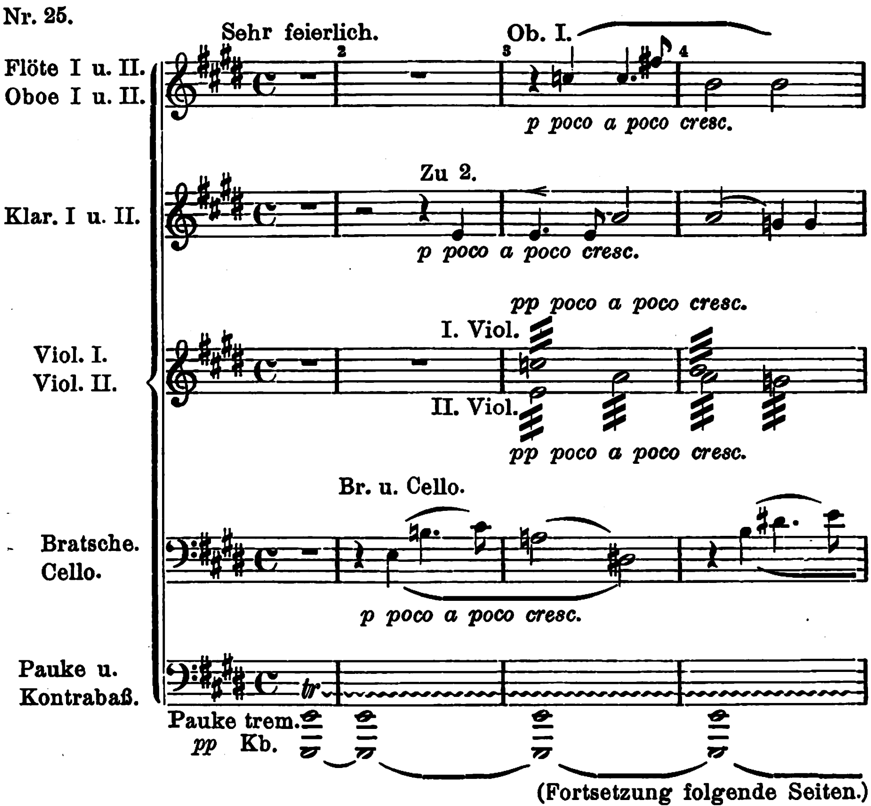
### *Die Einheit des Wellenwirkens*

Bleibt somit immer das Grundgefühl des Formens das Wesentliche, was sich aus der unerschöpflichen Erscheinungsfülle heraushebt, so vermag die Betrachtung der symphonischen Entwicklungswelle für sich zunächst noch eine weitere Rundung zu erfahren, wenn man einmal den Blick mehr auf das Zusammenwirken der Einzelerscheinungen und dabei auch auf eine ganze geschlossene Welle größeren Ausmaßes wirft, die einigermaßen für sich heraushebbar ist. Die folgenden Takte gehören nicht dem Anfang eines Satzes an, stellen auch nicht die Entwicklung eines Themas dar, verarbeiten sogar nur Teilmotive aus einem Thema; umso deutlicher ist auch hier zu sehen, wie einerseits alle Einzelgebilde entwicklungsdynamisch geformt, andrerseits doch in strengem motivischem Zusammenhang mit einem thematischen Kern gehalten sind. Auch daß aus dieser Gesamtwelle Einzelwellen heraushebbar sind, einzelne und darüber wieder größer zusammenschließbare Komplexe, ist ebenso leicht erkennbar wie ihr Zusammenhalt im Großen, d. h. das unerfüllte Weiterwirken der Teile in die Gesamtauftürmung; schon aus diesem Grunde sind sie nicht recht abgrenzbar, auch wo man sie für sich plastisch heraustreten sieht; wesentlicher als ihre Loslösung ist stets der Einblick, wie sie zum Ganzen ineinanderfließen.

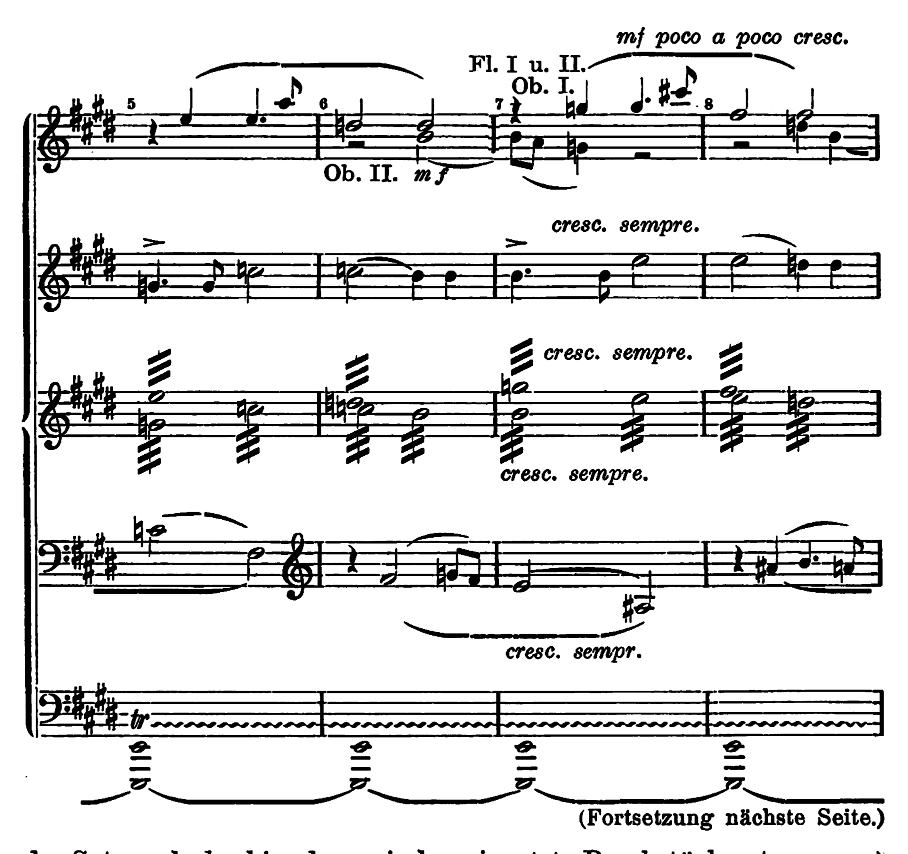
Die meisten bisher aufgegriffenen Züge einen sich hier zu einfacher Gesamtheit, sodaß sich die Betrachtung auch auf gedrängtere Zusammenfassung beschränken kann. Immerhin treten auch da noch neue Züge hervor, denen typische Bedeutung zukommt. Auf den ersten Blick erkennt man die geschlossene, langatmige Aufbauschung einer Steigerungswelle in der Gesamtheit dieser Takte, deren Thematik (wie auch der ganze stimmungsvolle Zusammenhang mit der Satzentwicklung) gleichfalls für später zurückgestellt bleiben mag:

VII. Symphonie, 1. Satz (Part. Buchst. W).

(Vollständiges Partiturbild unter Übertragung auf zwei Schlüssel; die transponierenden Instrumente in ihrem wirklichen Klang notiert.)

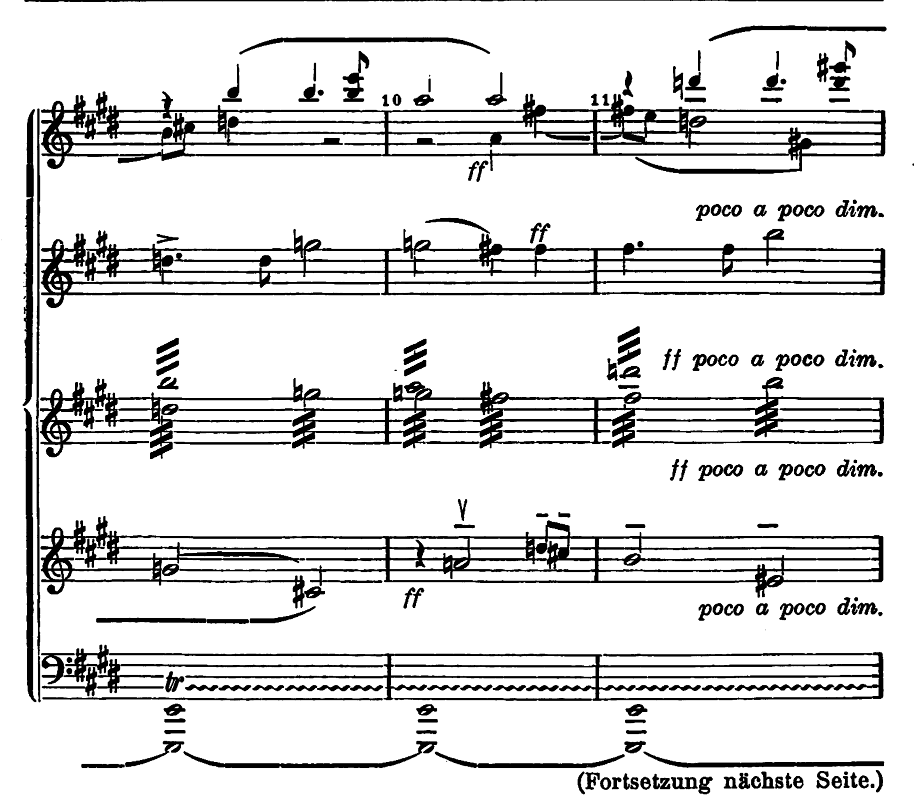



Man übersieht sehr klar die ganze Ausspannung gegen den Mittelteil, den Anstiegsverlauf und die Rückentwicklung, erkennt zugleich mit dem Anstieg der Hauptlinien auch das Schwellen im Wellenquerschnitt, d. h. die Umspannung wachsender Höhen- und Tiefenabstände, gleichzeitig die gegen den ganzen Wellenhöhepunkt zuschwellende Klangfülle. Der ganze Spannungsbogen ist augenfällig und bedarf für all diese Momente keiner näheren Hinweise. Dagegen wird ein länger verweilender Blick vor allem durch die Art gefesselt, wie das im Großen sich auftürmende Wogenbild auch im Einzelnen ein Kreisen, Aufdringen und Zusammenwirken kleiner Wellentürmungen aufweist. Schon das Motiv (dem Hauptthema




(Fortsetzung nächste Seite.)

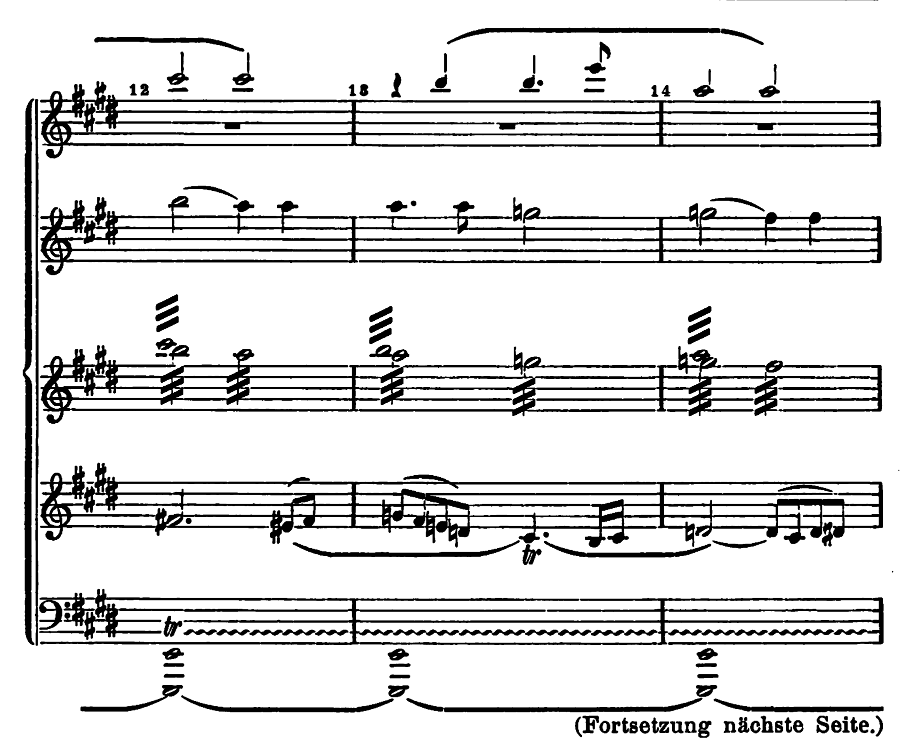
des Satzes als das hier dynamisch geeignetste Bruchstück entnommen) hat Wellenform starker Auftriebspannung mit seinen weitbogigen Intervallen (vom 2. Takt an in den Celli und Bratschen); nun sieht man, wie es sofort seine Grundbewegungen fortpflanzt, in immer mehr und höheren, zugleich dichteren, auch harmonisch gespannteren Eingreifungen: es sind „Imitationen", die nicht der Motivik zuliebe gebracht, sondern von der Wellenaufströmung gezeitigt sind, stellenweise dreifach übereinanderschlagend. Alles Kreisungen und ihr bewegtes Fortwirken! Nun beachte man aber, wie dies Motivspiel von der ganzen Linie der Violinen durchsetzt und zusammengewölbt ist: die I. Violine leitet in Quartsprüngen, großaufstrebenden Bogenwölbungen, durch den Anstieg, wobei sich jedem Quartsprung die sinkende Sekund als plastischer Drangausdruck des Lastens, als Gegenstrebung wieder entgegenstemmt; (im sinkenden Teil ist denn auch die ganze Rückentwicklung dieser Stimme ein gleich-




(Fortsetzung nächste Seite.)

mäßig getragenes Herabgleiten in Sekunden!) gleichzeitig, in etwas tieferer Schicht der kraftdurchwirkten Innenwellung, drängt ganz gleichartig (vom 3. Takt an) die II. Violine in Quartausspannungen hinan, gleichfalls stets um eine Sekunde zurücksinkend, um nach dem Höhepunkt (11. Takt) ebenso wie die I. Violinstimme in Sekunden geradlinig abwärts zu verlaufen (aber unter Überschlagen des Höhepunkts über den der I. Violine!); hingegen bewegt sich die II. Violinstimme durchgängig in doppelten Zeitmaßen; welche Baukunst! Schon diese in den Violinstimmen unauffällig verborgene Bogenausspannung enthält eine bis ins letzte verfeinerte Durcharbeitung, und etwas völlig anderes als bloße Füllstimmen, die oberflächliches Hören etwa in die Geigen verlegen möchte[1]). Auch ihr Tremolo verdient Beachtung; wieder erscheint es nur in einem Teil des Orchesters,

[1]) Ihr Motiv ist schon für den Satzanfang von Bedeutung, s. die Gesamtbesprechung.

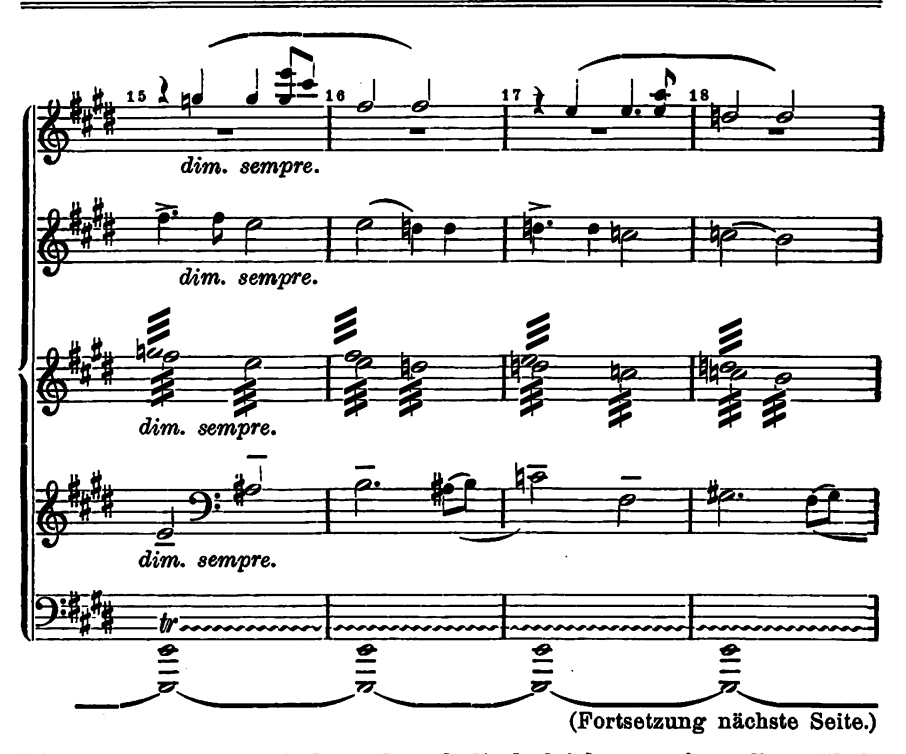



(Fortsetzung nächste Seite.)

und es ist nicht um der Klangwirkung oder Auffüllung willen da[1]), sondern als der Kraftausdruck der stärksten Spannung; denn die liegt in den längsten Bogen, deren weitausgreifende Tragkraft durch die ganze Riesenwelle gebreitet ist.

Diese erfährt ferner eine mächtige Zusammenschließung durch den Orgelpunkt e, der erst einen Takt allein vorauströnt; er erzeugt eine druckhafte Wucht im Untergrund der ganzen Auftürmung, die sich über ihm wölbt; auch für diesen Orgelpunkt bedeutet das Tremolo der Pauke (das zum stilliegenden Kontrabaßton tritt) nur die Innendynamik, das Tiefenbeben, Symbolik der ungeheuren Spannung im Untergrund des ganzen Wellendruckes. Darüber nun auch die übereinander eingreifenden Teilkreisungen der Holzbläser mit ihren kleiner gewölbten, aus dem Cellomotiv des 2. Taktes weiterkreisenden Motiven. (Man kann beobachten, wie dabei die Klarinette mit der II. Violine, die Oboe in ihren Grenztönen mit dem Anstieg der I. Violine zusammengeht, aber dabei deren großer ruhiger Bogen-
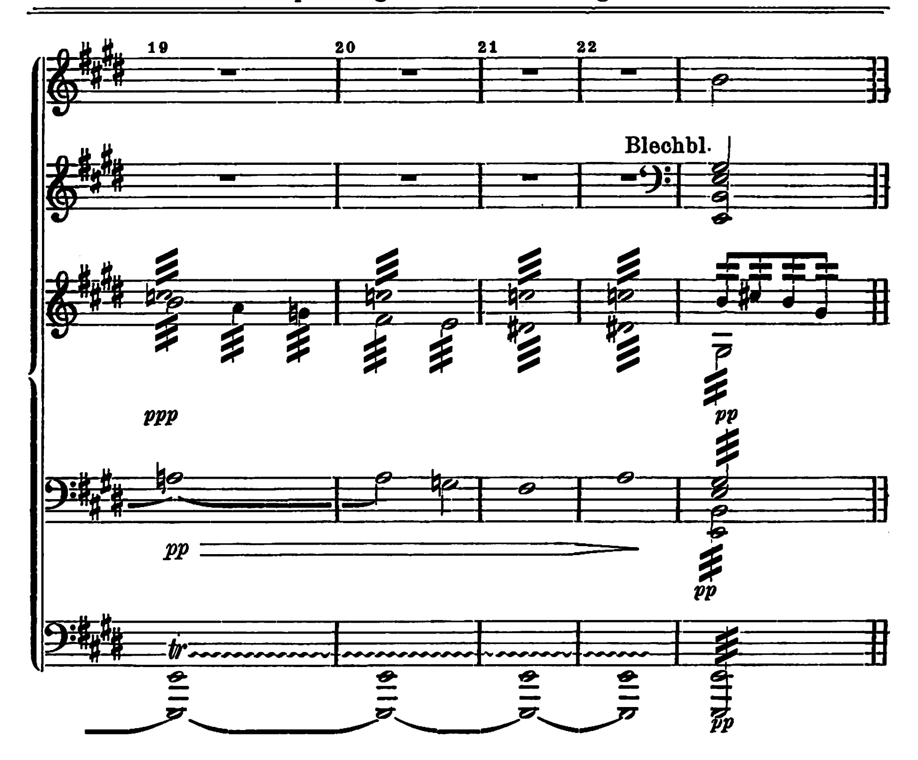
[1]) Vgl. die Anmerkung 2, S. 334.




(Fortsetzung nächste Seite.)

führung mit rhythmisch und melodisch leichter aufgewellten Teilbogen entgegenschlägt.)

Als melodischer Hauptzug überwiegt gegenüber der sonstigen Stimmenfülle am ehesten die Ausspinnung der Cello- und Bratschenmelodie. Auch sie steigt in ihren Motivansätzen immer höher gegen die Wellengipfelung zu, aber gleichfalls mit ihren Höchsttönen nicht mit denen der andern Stimmen zusammenfallend. Dabei ist noch eine für Bruckner typische Erscheinung zu beachten; beide Instrumente, namentlich die Celli, gelangen bis in recht hohe, schwierige Lagen, wie es sich hier aus dem zusammenhängenden Steigerungszug fast selbstverständlich ergibt; aber wenn Bruckner eine Linie bis gegen krisenhafte Spannung steigert, überträgt er sie mit Vorliebe hohen Instrumentalgriffen (in Vokalwerken hohen Gesangslagen), ohne sie auf andere Stimmen übergehen zu lassen, wo die Wiedergabe bequemer wäre; dies liegt an seinem lang steigernden Zusammenhangsgefühl, es kommt auf das Angestrengte der Tongebung an. Nicht Höhe oder Tiefe sind für sein durch und durch dynamisches Musikempfinden die Hauptsache, vielmehr sind




sie an sich nur Ausdruck der Steigerung, die sich der intensiveren Schwingung höherer Töne bemächtigt; umso angespannter wird dies Höhegefühl, wenn es nun auch mit dem krisenhaften Grenz- und Anstrengungsgefühl in der Tongebung verbunden ist. Der gleiche Gesichtspunkt wird nicht nur bei allmählichen Steigerungen erkennbar, sondern oft bei einem Ansatz, der unmittelbar eine starke Gipfelstellung ausdrücken soll; da findet man mehr als einmal bei Bruckner tiefe Instrumente mit hohen Lagen bedacht, weil es auf die innere Dynamik der Tongebung selbst ankommt[1]). Wie jede Wirkung beruht auch die der Höhe in Relativität. Man erkennt zugleich hieraus, in welchem Maße man psychisch hört.

Auch an dieser großen Welle kann man beobachten, daß die Entspannung noch stark und charakteristisch von Rückwellungen,

[1]) Wenn nun ein naseweiser Dirigent hier seine „Routine“ aufspielt und Bruckners Orchester „Retouchen“ durch Übertragung solcher Stimme auf bequemere gleichartige Instrumente angedeihen läßt, so ahnt er nicht, welcher Zerstörung dies gleichkommt.

Gegenstrebungen (namentlich der Cellomelodie) durchsetzt ist. In diesem Falle sind Anstieg und Rückentspannung annähernd gleich lang, die Welle also von nicht häufiger Ebenmäßigkeit, wenn auch von Symmetrie im engern formalistischen Sinne nicht gesprochen werden kann; dies schon deshalb nicht, weil für die Welle als Ganzes z. B. schon der Höhepunkt nicht als ein einzelner Augenblick herausgegriffen werden kann: die Cellolinie erreicht ihn im 11. Takt, dann nacheinander die I. und die II. Geige, schließlich das Wellenmotiv in den Holzbläsern. (Dessenungeachtet sind Reste symmetrischer Einfurchungen verschiedentlich zu beobachten, worüber gleich die Rede sein soll.) Betrachtet man weiter das Spiel der Dissonanzspannungen und den ganzen Harmonieverlauf, so zeigt sich auch von dieser Seite die ganze einheitliche Ausspannung, der sich alles, vom kleinsten Teilmotiv an, in atembeklemmender Innensteigerung einfügt; in solcher Fülle und Folgerichtigkeit, daß die analysierende Betrachtung fast versagt, indem der sichtende Verstand all das nacheinander überschaut, was das Kraftempfinden leicht und unmittelbar in der Gleichzeitigkeit zum Eindruck bringt. Sieht man die Rätselhaftigkeit solchen Reichtums, so muß man immer nach jener schöpferischen Grundempfindung suchen, aus welcher intuitiv und ohne Reflexion all die Fülle von Einzelgedanken ausgeworfen wurde: die Einheit, die all dies zusammenfaßt, ist das symphonische Wellengefühl.

---

## III. Kapitel

# Das gestaltende Wellenspiel

*Symmetrien und offene Wellenreihen im Großen*

Verfließen schon die kleinen Wellenformen in grenzenlose Bewegung, so tritt vollends da, wo sich das Spiel großer Weitenflutung dem Blicke öffnet, das Krafterlebnis im Untergrunde der Einzelbilder hervor. Denn hier läßt sich kaum zum Bilde festigen, wie Steigerung und Abklingen dynamisch ineinander verquickt sind, wirre oder gleichgewichtig flutende, ausbruchsartige oder stetige Entwicklung ineinander wechseln, gespannte oder gelöste, hastige und langatmige Wogen hochgehen, versinken, sich stauen und türmen, bald breitbogig, bald scharf zerklüftet, wie sich zugleich hauchartige und dichte, flackernde oder gefestigte Klangfülle ungreifbar in der naturhaften Geschehnisfülle verdichtet und wieder an die Weiten hinauslöst. Dazu kommt aber, daß die Symphonik nicht allein ein Nacheinander von Wellen aufweist, sondern sie zuweilen in gegenseitiger Durchdringung zeigt; im Verlaufe einer Teilentwicklung z. B. ersteht irgendwo aus Tiefen- oder Mittellagen ein neues Regen und Gären, schwillt in seiner besonderen Klangfarbe (oft auch besonderen Motivik) an, umhüllt zunächst vom Weiterfluten der bisherigen Teilwelle, aber bald dringt es aus dieser als der mächtiger gewordene Zug heraus, überflutet sie und strömt als die tragende symphonische Welle weiter. Schon im Kleinen war dies Vordringen verborgenerer Teilzüge über die früheren Hauptzüge hinaus zu beobachten; im Großen nimmt dies unendlich reiche, phantastische und in stetem Wechsel ineinanderspielende Formen an.

Schon die kleinen Wellengebilde zeigen aber, daß sich die Formbogen nicht willkürlich noch spielerisch, sondern ganz aus ihrer gestaltenden Kraft zu ihren Umrissen auslegen. Wenn man nun die äußere Struktur solcher Wellen betrachtet, so drängt sich

zuvörderst die Frage auf, ob und wieweit gewisse Symmetrien in Ausmaße und Zeichnung eingreifen. Daß sie für die Kurven der ganzen Wellen nicht formbestimmend sind, trat schon eindeutig hervor, ebenso daß dies gelegentliches Gleichmaß nicht ausschließt. Hingegen ließen die thematischen Linien meist recht deutlich eine gewisse Einfurchung nach zwei- und viertaktigen Absätzen, somit zumindest Neigung zur Symmetrie erkennen. Die Frage, was es damit bei Bruckner für eine Bewandtnis habe, erledigt sich im Grunde mit der Aufsaugung der thematischen Hauptlinie in die symphonische Einheit der Welle, die ihrerseits Linien und Motive, öfters selbst ganze Themen als Träger ihrer Entwicklung auswirft und die Hauptmelodie mit allen etwaigen Absätzen überschlägt. Daher läßt sich die ganze Frage der Symmetrien nicht mit einem ja oder nein, sondern nur aus einer Einstellung erledigen, die auch hier den Vorgang eines fließenden Übergangsstadiums im Auge behält. Und dieser ist nichts anderes als ein im vollen Zuge befindlicher Prozeß einer Auflösung des klassischen Symmetrieprinzips.

Bleibt man zunächst bei der Einzellinie, etwa bei einer thematischen Hauptmelodie (wobei diese auch auf wechselnde Instrumente verteilt sein mag), so zeigt sich bei Bruckner ziemlich durchgreifend folgendes: die zweitaktige Grundbildung beim Themenansatz ist fast immer noch recht sinnfällig, auch weiter bleibt zweitaktige Einkerbung verfolgbar, meist erst klar, dann wieder durch fließende Verkettung überwunden, neuerdings vorscheinend und wieder in die frei auswellenden Linien aufgehend; aber wo sie an Themenanfängen länger deutlich bleibt, bildet sich auch öfter aus der bloßen Folge der Zweitakter das Erfühlen von Vorder- und Nachsatz, somit übergreifende Viertaktrundung heraus, auch Achttaktigkeit und selbst längere Rundungen sind noch bei längeren Themenanfängen in klassischer Art zu verfolgen, freilich meist schon nicht mehr in sinnfällig hervortretenden Einschnitten. Von solchen Anfängen aus tritt aber selbst innerhalb der thematischen Hauptlinie — immer noch diese für sich betrachtet! — die schon mehrfach erörterte freiere Bogenentwicklung ein, die über alles derart zusammenrundende Unterempfinden hinaushebt. Das wäre im Grunde noch kein so wesentlicher Unterschied zum klassischen Stil, der über längere Anfänge hinaus dies auch kennt, nur tritt der Übergang in die Ausspinnung nach „unendlichem" (von steter Rückrundung befreitem) Melodiegefühl im ganzen bei Bruckner schon erheblich

früher ein; die Abkehr von jenem stetigen Rückschließen (auf Grund der Zweizahl und ihrer Vielfachen) ist merklich im Zuge, und schon die zweitaktige Einkerbung bedingt noch keineswegs immer übergreifende Viertaktrundung, im Gegenteil, das Hinausketten aus dieser scheidet oft schon Bruckners Themenanfänge von den klassischen: äußerlich können die Zweitaktzäsuren lange zu verfolgen sein, die Struktur wird gleichwohl eine ausschichtende, keine rundend zurückschließende; sie greift große Ausspinnungsketten als offene Steigerungszüge, nicht gezirkelte Teilgruppen zusammen. Dies pflegt, ob von kleinsten zweitaktigen oder von etwas größeren Ausmaßen an, Bruckners Themen in den Ecksätzen zu kennzeichnen, während die der langsamen Sätze und Scherzi eher in klassischer Art länger abrunden; der Grund hierfür wird gleich klar, wenn man das Wesen des Rundungsgefühls und seinen Sinn in Bruckners geändertem Formprinzip erfaßt, wobei sich zugleich erklärt, wieso auch jene letzterwähnte Scheidung keineswegs strenge oder schematische Geltung hat: klassische Art und ihre Auflösung kommen bei ihm stetig nebeneinander, ja ineinandergewirkt vor, was leicht irreleiten kann, sogar falsche Blickweisen wecken muß, wenn man starre Sonderungen statt der innerlich drängenden Übergänge sucht. Die Wendung aus dem klassischen zum unendlichen Melodieprinzip erfolgte überhaupt in der Hochromantik nicht plötzlich. Schon in der einzelnen Melodiestimme herrscht bei Bruckner eine starke Gegenspannung von symmetrischen und asymmetrischen Formtendenzen.

In ihm drang auch hier ein anderes Grundempfinden aus eigener Tiefe auf, als es im Zeitstil lebte, der ihn zunächst noch umgab und den er gerade als Reifender stets wieder im Lernen aufnahm, im klassischen und im frühromantischen. Doch schon mit diesem begann auch die langsame Zersetzung des scharfen klassischen Symmetriegefühls. Bruckners Natur einte sich auch darin mit den Veränderungen, die dann mit der Hochromantik sehr durchgreifend hier ansetzten. Es war auch nicht allein seine mystische Grundnatur, in der wieder ein anderes Melodieprinzip schlummerte, gerade von den ersten musikalischen Jugendeindrücken her beeinflußte ihn auch die Melodik des alten Kirchenstiles grundlegend stark. Mit dem Hinausdringen an den neuromantischen Stil erfuhr auch Bruckners melodisches Grundempfinden nur eine ihm ganz gemäße Auslösung und Entfachung.

Der Klassizismus trug Symmetrien sowohl in den Urkeimen des Formens, den kleinen Grundbildungen, als im Gesamtaufbau. Beides löst sich mit der Hochromantik auf, aber wohlgemerkt so, daß die Auflösung nicht ganz (bis zum Gegenextrem) vollendet, sondern im Zuge vorliegt. Nur wer diesen lebendigen Auflösungszug erkennt, begreift den lebendigen Formvorgang auch nach dieser Hinsicht. Man muß nun auch dies nicht mit einem wertenden Einschlag verstehen, in dem Sinne etwa, als sei die Hochromantik, insbesondere Bruckner, aus irgendeiner Unzulänglichkeit, mangelnder letzter Kraft nicht bis an die voll überwindende Auflösung gelangt; hier liegt vielmehr genialster Formausdruck romantischen Weltgefühls, das die hochgespannte Schwebe, nicht aber ihre eindeutige Entladung als Grundzustand sucht, die Spannung zwischen den beiden Gegenpolen eines Ausgangs und eines Zieles. Man muß aus dem Stilwillen begreifen, daß dieses Ziel, hier eben die völlig „unendliche", bis auf letzte Reste von regelmäßigen Absätzen gelöste Entwicklung, zwar klar und rein vor das Auge gestellt, daher in vielen und großen Teilen durchgeführt ist, aber nicht durchgängig erreicht sein will: die Strebung dahin ist das Wesentliche und der romantische Grundzustand, nicht die Erreichung. Eine eigentümliche Neigung der Romantik ist überhaupt der unheimliche Reiz, mit Erscheinungen noch zu spielen, die sie schon überwunden hat.

Das sind lebendige Innenvorgänge keineswegs einfacher Art, sodaß man das Versagen der Formenlehre hier einigermaßen begreift; klassizistisch auch in ihrer Denkweise, suchte sie feste Grenzen, wo das Fließende, Gespannte als der Untergrund und leitende Begriff durchgängig im Auge zu behalten ist. Es ist zugleich mit dem gewandelten Formprinzip auch ein anderes Schönheitsgefühl, das den Sinn für die transzendenten Schweifungen der unendlichen Melodie erweckte, für die erhabene Wildheit in den fessellosen Aufbauschungen der Melodien. Jedes Teilelement, so auch jeder Melodieabschnitt weist voraus, während das klassische Teilelement stärker in sich beruht, um von dieser wesentlich andern Formkunst des Gruppenprinzips aus mit andern Teilen in lebensvolle Verbindung zu treten. Zwar wäre es auch hier übertrieben, diese Selbstruhe zur Ausschließlichkeit gesteigert zu sehen, wohl aber darf man auch in dieser Hinsicht von einem Überwiegen des statischen Empfindens sprechen, namentlich in der Entwicklung bis über Mozart, während sich mit Beethoven die Sturmzeichen einer tiefen Änderung schon

ankünden; es kommt auch hierin nicht auf scharf abgegrenzte Scheidung, sondern auf die Erkenntnis der historischen Übergänge mit all dem Reiz gewisser Vor- und Rückschwankungen an. Wenn nun Bruckners Formprinzip die Symmetrien im Kleinen wie im Großen durchaus im drangvollen Formerlebnis ihrer Überwindung zeigt, so ist es sofort begreiflich, welche Einstellung ihnen gegenüber einzunehmen ist: die Symmetrien sind nicht Ziele sondern Reste, die lebendige Formtendenz ist gerade auf ihre Auflösung, nicht aber auf die Verdichtung zu ihnen gerichtet[1]). Man kann überall leicht sehen, wie die Formkraft aus der Symmetrie der kleinen thematischen Urbildungen herausstößt. Und auch wo man die Melodien noch von gleichmäßigen Zweitakt- oder auch Viertaktbetonungen durchpulst sieht, darf dies nicht die Erkenntnis hindern, daß schon ein ganz anderes Formprinzip als ein symmetrisches vorliegt[2]). Der

---

[1]) Besonders häufig sind bei Bruckner die Dehnungen der Viertakter zu Fünftaktern und der Achttakt-Perioden zu Zwölftaktern. Aber diese Dehnung ist eine organische, sie besteht nicht etwa in den mechanisch heraushebbaren Zwischeneinfügungen oder echo-artigen Hinzufügungen eines Ausklangsteiles usw. Sie liegt schon im lebendigen Entfaltungszuge der Melodik. — Bruckners Manuskripte zeigen übrigens, daß er sich lebhaft bemühte, hinterher durch Taktabzählungen den Aufbau der eigenen Melodie zu entwirren, wobei er, um der überkommenen, ihn hier schwer verwirrenden Formenlehre gerecht zu werden, die Zählperioden auf alle möglichen Arten ineinander zu schieben versuchte. Hier gilt es vor allem für die analysierende Wissenschaft, sich nicht in Fußangeln zu verklammern und die schöpferischen Gesichtspunkte im Auge zu halten. Vgl. Alfred Orel, „Das Problem der Bewegung in den Symphonien A. Bruckners" (Festschr. d. Amalthea-Verlages, Wien 1924).

[2]) Es mag nicht ganz überflüssig sein, sich auch hier zu vergegenwärtigen, daß selbst im klassischen Kunstwerk die dort viel schärfere Betonung nach Zwei- und Viertakteinheiten noch keineswegs überall gleichbedeutend mit fortwährendem Aufbau in Verdopplungssymmetrien bleibt, sie neigt nur leicht zu deren Herausbildung, namentlich in den Satzanfängen und innerhalb nicht allzugroßer Formen. Daß symmetrische Verdoppelung über große Proportionen hinaus, (namentlich gegen die Durchführungen zu) in Auflösung gerät, merkt jeder, der eine Sonate nicht mit Zirkel und Tabellen in der Hand, sondern mit einigem Musiksinn im Kopf verfolgt; so eng wie es die alte Formenlehre darstellt, geht es denn doch nicht zu, und man kann leicht merken, wie diese von gewissen Grenzen an in Verlegenheit gerät; gelangt sie im Aufbau über die oft genug nur noch gewaltsame Einfassung des Fließenden in die „großen Liedformen" weiter hinaus, so greift sie zu der Begriffsbildung ihrer berühmten „Überleitungen" (samt deren mehrfachen vagen Sondernamen), und verschließt sich dem Urstrom in seiner

symphonische Kraftstrom hebt von unten her die Symmetrien der Oberflächenstruktur aus den Angeln, aber nicht überall gleichmäßig; man sieht noch deutlich ihr Auseinanderbrechen und das Treiben der Bruchstücke auf seiner Oberfläche.

Infolgedessen sind aber bei Bruckner Symmetrien selbst auch noch nicht mit der Erklärung erledigt, daß sie beibehaltene Anfangsreste für die sonst im Zuge befindliche Auflösung, Überwindung klassischer Grundformen sind, diese Auflösung wäre nicht die kraftdurchsetzte Gestaltungsfülle, die sie ist, wenn nun nicht auch eine innere Umwandlung in solchen Symmetrieansätzen vorläge: die Symmetrie selbst ist nämlich innerhalb seines Formenspiels ein Symbol der Ruhe, ein erstes Anwiegen, aus dem dann die großen Bebungen auswellen. Daher scheinen solche Symmetrien nicht nur bei thematischen Anfängen auf, sondern überhaupt in Entspannungsteilen (also auch gegen die Enden oder Teilabschlüsse seiner großen Entwicklungen) und in Momenten, da die Formdynamik zu Teilverläufen der Ruhe und des Auswiegens gelangt; die Symmetrie gewinnt so ihren besondern Sinn im Grundgefühl der Wellenströmungen. Wie Ruhe im Dienst jeder Bewegungskunst (und jeder Naturbewegung!) als organisches Teilelement ihren Platz und Verteilung findet, so scheinen mehr oder minder deutlich symmetrische Rundungen auf und verlieren sich wieder unmerklich in die Kraftschwellungen. Daher ferner auch in langsamen Sätzen viel längeres Periodengleichmaß in den Themen, aus dem Grundcharakter ihrer Ruhe heraus, und in den Scherzi hält der Rest der tanzmäßigen Betonungsschwere und Reigenkettung das klassische Symmetriegefühl stärker wach (wohl ein Hauptgrund, daß man Bruckners Formkunst nur in diesen Sätzen zugeben wollte).

auch hier vorflutenden formbildenden Bedeutung. Ein weiterer Grund, der hier die freigestaltende, in Wirklichkeit beim strengsten klassischen Formalismus nie ganz erloschene Formausspinnung nicht gelten ließ, liegt darin, daß auch der Gesamtumriß die klassischen Formen wieder in gewissen, wenn auch öfters freieren Symmetrien zusammenschließt, dem Symmetrieauftrieb von innen und vom Kleinen her also auch ein symmetrischer Überwölbungswille von außen und im Großen entgegenkommt. Beides faßt mittlere Innenwege des Aufbaus in starken Gegendruck, die ihrer Natur nach zu andern Gesetzen ausschwellen, und ohne die alle musikalische Form an sich tot wäre; diesen Innenwegen hätte man wie in formaler auch in historischer Hinsicht mehr Aufmerksamkeit zuwenden müssen.



Die Symmetrien sind Spannung zur Asymmetrie[1]). Was vordem Ruhe war, dient nur noch der Kraft, wie in Bruckners Formprinzip alle formalistischen Erscheinungen zu dynamischen gewandelt sind. Aus dem Symmetriegefühl wird mehr eine Art Gleichgewichtsgefühl; dies ist die romantische Weise, gleiche Ausmaße zu verwerten, während diese bei der klassischen mehr aus dem Willen zu einer Übersehbarkeit in allen Umrissen bedingt waren. Zugleich und damit zusammenhängend war es dort die einzigartige Stärke des ganzen lebensüberschäumenden Betonungsgefühles gewesen, die das Viertakt- und Periodengleichmaß so scharf heraustrieb, bei Bruckner aber bereits merklich aus dem metaphysischen Grundzug seiner Musik heraus gemildert und zu schwebenderem Charakter gelöst ist — (zum größten Teile wenigstens; auszunehmen sind vor allem die Scherzi bis zur VIII. Symphonie). Das ganze Prinzip der unendlichen Melodie schließt also Gleichmaß nicht aus, vielmehr als Sonderfall in all ihre unbeschränkten Möglichkeiten mit ein.

So erklärt sich auch die schon im Bisherigen zu beobachtende Erscheinung, daß Melodiestücke, die nach rhythmischen Absätzen Symmetrie aufweisen, in sehr ungleicher Weise Steigerung und Rückentwicklung verteilen und keineswegs in der Mitte von Vier- oder Achttaktern usw. ihren Höhepunkt enthalten (was übrigens auch die klassische Melodik vielfach erkennen läßt); es ist das innere Aufbäumen der Kräfte gegen ihre Fesselung oder Stillegung in solchem Gleichmaß der Umrisse. Noch charakteristischer ist es aber, wie Melodien von äußerlichem Gleichmaß trotzdem bei ihrem Absetzen statt geschlossener geöffnete Bogen darstellen; dies tritt namentlich in Erscheinung, wenn sich eine zwei- oder viertaktige Melodiestrecke wiederholt, sei es in gleicher Höhe oder sequenzartig verschoben; die Wiederholung ist dann nicht Symmetrie im Sinne der Schließung, Einkehr zur Ruhe, sondern gesteigerte Ansatzspannung; dabei zeigt sich solche Öffnung der Bogen nicht nur in der ausgreifenden Linienführung eines Zwei- oder Viertaktendes, sondern vor allem in einer harmonischen Erscheinung, z. B.:

---

[1]) Es ist bei Bruckner und der Hochromantik die gleiche Spannung, wie sie auch aus der Konsonanzruhe zur Dissonanz drängt und deren Ursprungsdrang zur Konsonanz entgegentritt.



IX. Symphonie, 1. Satz, 2. Hauptthema:

Nr. 26.

Sehr ruhig. Ausdrucksvoll.

Viol. I. (Hbl.) Viol. II. (Hörner.) Bratsche. *p* Cello. *pizz.* Baß. *arco.*

*pp* *pp* Str. (Celli.) (*pizz.*) (*arco.*)

*p* (Hbl.) (Hörner.) *p* *p*

Die Viertaktgliederung ist sehr deutlich, mit dem 5. Takt erscheint zudem die Anfangsmelodie der Oberstimme in der Oberterz neu aufgenommen, wobei der vorherige Melodieton dis leittonartig in den Neuansatz zurückführt; dagegen endet der 4. Takt auf dem

H-Dur-Akkord, einem (wechseldominantischen) Spannungsklang, der sich nicht mit dem nächsten Ansatz (in a-Moll) löst, sondern in der Luft zu schweben scheint, die Harmonik hinauszuleiten beginnt und — damit Ansatzschichtung entstehen läßt; ebenso folgt dem D-Dur-Schluß des zweiten Viertakters hernach wieder ein Neuansatz mit dem Fis-Durakkord, wobei sich die Melodie nicht mehr sequenzartig wiederholt; Öffnung, nicht Schließung des Bogens wird so zum Hauptinhalt der Formstrebung. Während sich also bei den Klassikern regelmäßig (auch nicht ausnahmslos!) dominantische Teilabschlüsse im nächsten Teilansatz auflösen, die Rückkehr zur Ruhe vorbereiten und der Erfüllung dienen, will Bruckner hier ein Aufheben ins Unendliche, Unerfülltheit; darum bringt er auch statt der schlichten Tonartsdominant in solchen Fällen einen weiter hinausweisenden dominantischen Klang (meist eine Zwischendominante). Oft zeigt es sich, daß solcher aus der Tonart schlagender Teilausklang zunächst zwar ungelöst hängen bleibt, aber mit dem übernächsten Melodieteil Lösung als dominantischer Spannungsakkord findet, was noch deutlicher das Weitweisende solcher Bogenenden enthüllt. Es kann also eine Melodie gerundet erscheinen, ihre Innendynamik aber den Gegentrieb zur Symmetrie zeigen.

Soweit die Einzelmelodie. Vollends falsch wäre es, nun gar im gesamten über sie ausschwellenden symphonischen Strom nach Symmetrien die Aufbaugeheimnisse zu suchen. Schon die gegenseitige Linienüberschneidung im Innern der Struktur treibt meist aus der Einheitlichkeit von Zäsuren heraus. Weitaus wesentlicher als all dies ist darum der Charakter der gesamten, weitläufigen Wellensteigerungen, deren Grunddynamik mit Symmetrien nichts zu tun hat; Grundzug ist vielmehr die großartige Freiheit der Kraftentladung im Anwogen und Halten und Zusammenraffen all der Teilanflutungen, ihre Türmung in phantastische Riesenwogen und weiter all deren Zusammenwirken zum herrlichen Schauspiel der wuchtig einfachen Gesamtumrisse. Bruckners Formrhythmus verläuft nicht über gezirkelte Bogen sondern stürmt und weitet sich zum freigestaltenden Kräfteverlauf; es ist der Rhythmus des Hochgebirgs und des Meeres, der Luft und des Feuers.

So ist es klar, wieso auch für das gesamte Wellenbild am ehesten Anfänge und Ausklänge sowie ruhige Teile Symmetrien durch-

scheinen lassen, regelmäßig zugleich mit dem Vordringen einer herrschenden Hauptmelodie aus dem Gesamtwogen, also mit der gelegentlichen Stillegung des hochromantischen zum homophonen Symphoniestil. Gelangt man dann über all die Wellensteigerungen zu den großen Proportionen des letzten übergreifenden, den ganzen Satz vereinheitlichenden Riesenaufrisses hinaus, so zeigt Bruckners formgewaltige Zusammenschließung auch wieder mitunter gewissen Gleichmaßaufbau freierer Art; aber nicht immer, und wo es der Fall ist, beruht auch dieser nicht in kleinlichen Rücksichten des Ausmaßes. Statt von Symmetrien wäre daher hier besser von Gleichgewicht zu sprechen, womit sich auch hier der Übergang von statischer zu dynamischer Form charakteristisch ausdrückt. Daß überall mancherlei Gleichgewichtsverhältnisse eintreten, ist selbstverständlich; zunächst ist dies an der Entwicklung im Innern, dem Steigerungsaufbau im großen Wellenspiel zu verfolgen.

Bruckners Formlogik mußte denn auch notwendig eine andere werden; es ist die des Kräfteverlaufs, seiner Gestaltung und Hemmung, von Vortrieb und Stauung, Entfaltung und scheinbarer Unterbrechung, Stemmung und Gleichgewicht. So wenig wie in Streckengleichheit braucht dies in Gleichrundung der einzelnen Teilwellen zu bestehen. Kommt es doch auch auf die Gewalt der Steigerung und die der Entladung an, ebenso wie Fülle und Wachstum der einzelnen Wellen, ihre Spannung, Teilruhe und Reihungsweise mit ins Gleichgewichtsspiel der weiten Kraftausladungen treten, und all die symphonischen Entwicklungsbewegungen, die noch zu verfolgen sein werden. So erfüllt sich auch das Gleichgewicht nicht mit einem Male, während der Klassizismus stetig zu ihm einschwingt. Bei Bruckner herrscht ein Formgefühl, das zugleich mit ganz anderer Art auch in weitaus größeren Ausmaßen beruht, doch in einer Logik, deren künstlerische Erfüllung in diesem eigenartigen Stilbilde schon allein eine Gewaltleistung bedeutet. Wie die Klassik aus ihrem ganzen Formwillen auf die scharfgezirkelten kleinen Teilabschnitte gerichtet sein mußte, so greifen die Romantiker und vollends der Mystiker, der unter sie geriet, in die dunkleren Ursprungsregionen hinab und suchen die Symbolik traumhaft großer Wölbungen; als Sinnbild des klassischen Formwillens wären der Kreis und die Gerade, recht einfacher geometrischer Figurengrund zu denken, die Romantik

sucht die verborgenere Gesetzmäßigkeit der phantastisch großen Naturlinien[1]); das ist es, was man vielfach für Gesetzlosigkeit hielt.

Bruckners Form ist auch so mächtig, daß man sie erst aus den großen Flutungen, die sich übergreifend aus den Teilentwicklungen aufbilden, verstehen kann. Aber alles darin, im Einzelnen noch so phantastisch, ist zwingend, unumstößlich, von naturhafter Selbstverständlichkeit[2]). Das Dranghafte in Bruckners Formen bedeutet nicht wilde Zügellosigkeit, sondern höchst kunstvoll sich entwickelnden Spannungsverlauf im Wellenbilde. In Wirklichkeit ist Bruckner nichts so fremd wie das Unzusammenhängende (das man ihm als Makel anzuhängen versuchte) oder ein Abreißen der großen Linie; daß es in Einzelheiten so erscheint, verwirrt nur den, der nicht über sie hinaussieht und sie überhaupt grundsätzlich mißversteht; bei Bruckner herrscht die unvergleichliche Kunst, auch unvollendete Bogen in den Dienst der Vollendung zu stellen. Stets überwölbt er noch so wildverzackte Aufrißlinien durch zusammentragenden Zug, der sich schließlich in verblüffender Einfachheit darstellt. Dabei stellt er alles in strengster Folgerichtigkeit hinter diese Formbezwingung zurück, trotzdem die Fülle stets zu verwirren, die Stromkraft der Entwicklungen überall einen Schwächeren, weniger Selbststrengen umzureißen gedroht hätte. Dann aber erkennt man auch die suggestive Kraft der Brucknerschen Form vor allem darin beruhend, wie er für alles, was er bringt, erst die Notwendigkeit schafft[3]).

---

[1]) Der Naturvorgang, der dem klassischen Formwillen am ehesten entspräche, wäre die Krystallisation.

[2]) Dies hat, wenn auch von andrer Betrachtungsweise, zuerst Leo Funtek verdeutlicht, indem er Bruckners Aufbauformen einem Gebirgsmassiv verglich; in seiner kleinen, aber ganz ausgezeichneten Schrift „Bruckneriana“ 1910, die leider nur auf ein paar Skizzen beschränkt blieb, schreibt er (S. 2): „Die Maßverhältnisse sind so gewaltig, die Fülle der Einzelheiten ist häufig so reich, daß nur ein weites, geschultes Schauen und Fühlen den großen Zusammenhang erfassen und nur ein starker Geist ihn darstellen kann.“ Es ist aber erstaunlich, wie schwer und langsam wenigstens dies Gefühl seither durchdämmerte. — Auch die kürzlich erschienene Schrift von Oskar Lang kennzeichnet vortrefflich Bruckners auf große Strecken angelegte Steigerung (a. a. O. S. 61).

[3]) Vor allem für das Dirigieren einer Brucknerschen Partitur ist es das Wichtigste, die großen Kraftbogen zu erkennen, die Wiedergabe auf die formale Innendynamik zu stellen. Auch das kann nicht Vernachlässigung der Klangpracht bedeuten, aber ihre Auffassung als Einkleidung der Grundinhalte und vor allem auch die Forderung, die Instrumentation mit ihrem

Es wäre schon auf Bisheriges zurückzuweisen, wenn man vom Übergreifen großer über einzelne Formwellenzüge eine Andeutung suchte. So wenn man den vorhin nach den Einzelwellen (Nr. 21 ff.) betrachteten Anfang der VIII. Symphonie als Ganzes überblickt. Dort zeigte sich der Verlauf des ganzen ersten Hauptthemas als

---

Licht und Schatten im Dienst der Entwicklungen abzutönen. Es ist kaum zu beschreiben, wie hilflos zerrissen man oft ein Werk Bruckners heruntermusiziert hören kann; dazu dann meist die Flucht in viel zu spielerische, formalistische Erfassung der Einzelheiten. Was etwa bei einem klassizistischen Meister und einer so gegensätzlichen Formnatur wie Brahms am Platze wäre, Zuspitzung auf kleine Geschlossenheiten, erscheint auf Bruckners offene Bogenführung angewandt ganz monströs, willkürlich, ohne Formsinn. Wer derlei einmal mit angehört hat, begreift mit einem Schlage die Verlegenheit mancher Köpfe gegenüber dem Problem, die ganze Komödie der Irreleitung eines (womöglich noch durch falsche Kommentare hinters Licht geführten) Publikums. Nichts ist schlimmer als Bruckner ohne Brucknersches Grundgefühl, als die Einschränkung zum Kleinen beim Urgeist aller Größenwirkungen. Bruckner erfordert eine Kraft, die nicht jedem gegeben ist und mancher Dirigent kann aus innerm Unvermögen gar nicht über das Zusammenstücken von Einzelteilen, mit bequemem Absetzen zwischendurch, hinauskommen. Die Technik der kleinen Gruppen und Absätze, einst das Ergebnis eines bestimmten Kraftwillens, wird ohne diesen zum bequemen Schema, das von Zusammenfassung befreit. So wird dies selbst bei klassischen Werken heillos einseitig geschärft. Bruckner fordert ferner einen ganz besonderen Sinn für das Kleine als Ereignis, das aufs Große spannen soll und in seiner überwältigenden Schönheit stets aus Selbstruhe zur Erwartung schwillt. Wenn es einen Meister gibt, bei dem es über noch so geschultes Zusammenspiel hinaus auf den leitenden Kopf ankommt, so ist es Bruckner, und mit der Fähigkeit, auf größte Bogen hin anzulegen, die Überbrückung der hochbedeutsamen Generalpausen und all der scheinbaren Ruheteile zu vollenden, steht und fällt die Dirigentenleistung; und wenn man sich nicht verhehlt, daß heute mehr Dirigenten der Feldherrntrieb der Zwanzigjährigen als irgendeine andere Berufung ans Pult hinaustreibt, so wäre auch dem nur das eine hinzuzufügen, daß gerade eine echte Führergabe ihre Herrlichkeit nirgends härter erproben, nirgends überragender entfalten könnte als an Bruckners Formorganisation. Mancher Dirigent bringt wieder Bruckner ganz im Beethovenstil; das mag unter Umständen schon geringere Fehlgriffe ergeben, aber das Richtige trifft es auch nicht, ebensowenig wie die bloße Konzertübertragung des Wagnerstils; schon die Anfassung des allerersten Themas, ja ersten Taktes muß die eigene Beseelung eingehaucht tragen, die erste Grundbedingung verraten: Erfülltheit davon, daß man Bruckner gegenüberstehe. Was man aber hierin noch ein Menschenalter nach seinem Tode antreffen kann, das ist noch lange nicht mit der Tatsache erschöpft, daß viele Dirigenten Bruckner heute noch als ein Zugeständnis bringen, um das nicht mehr recht herumzukommen ist.

Doppelwelle großen Aufrisses, wobei der ersten großen Teilwoge (Takt 1—22), die zweite (Takt 23—50) als hochreißende Steigerung folgte; würde man weiter blicken, so erschiene der ganze Expositionsteil mit seinen drei Themen als riesige dreifache Wellung, wofür dann freilich noch gewisse Spannungsteile und zwischenliegende scheinbare Unterbrechungen als organische Formelemente verstanden sein wollen, von denen noch die Rede sein soll. Oder es stellt sich das ganze, teilweise besprochene erste Thema vom Anfangssatz der VI. Symphonie (bis zum 48. Takt) als Gesamtbogen welligen Aufstürmens von gleichfalls steigernden Teilschwellungen und breitem welligem Höhepunktsrücken dar, wobei auch diese Teilschwellungen aus kleineren Einzelwellen der Entwicklung zusammenfluten. Ähnliches, wieder in anderer Form, deutet auch der besprochene Anfang des VI. Finales für den weiteren Bogenverlauf seines ersten Hauptthemas an, usw.

So erkennt man auch gewisse Teilvorgänge oft erst, wenn man zum Ziel und Gesamtverlauf, dem sie dienen, vorwegblickt. Es gehört zum herrlichsten, dies große Anfluten bei Bruckner zu beobachten; Wellenreihen als riesige Werdevorgänge.

### *Ansätze und Unterbrechungen*

Schon vor der Aufnahme einer eigentlichen geschlossenen Steigerung sind bei Bruckner einzelne isolierte Ansätze typisch, die je nach der Dehnung des Kommenden oft bedeutende Ausbreitung erfahren. Ohne Blick aufs Ganze scheinen schon solche Teilstücke abgerissen für sich zu stehen, da sie meist völlig und ohne unmittelbare Neuankettung ausklingen, gewöhnlich sogar in recht langen Pausen voneinander getrennt sind. In ihnen pflegt vor allem der dumpfe Druck einer bange vorbereitenden Stimmung zu liegen; doch trifft diese Erscheinung keineswegs bloß auf Satzanfänge, sondern auf Teilentwicklung überhaupt zu; im Gegenteil, erste Themenansätze zeigen mehr geschlossene Werdeverdichtung. In den zusammenhängenden Symphoniebesprechungen wird reichlichst Gelegenheit sein, diese Technik an Einzelfällen zu beobachten.

Kommt dann nach solcher Vorbereitung der Wellenzusammenhang in Zug, so pflegt auch dieser noch mehrmals abzusetzen, ehe der entscheidende Ansatz kommt, der schließlich seinem Gesamthöhepunkt zielstrebig zuleitet. Schon ein Blick auf solche Anlage

kann ein Bild davon geben, auf welch große und starke Dynamik Bruckners Formatem gerichtet ist; zugleich auch schon einen Teileinblick ins Schöpferische bei seinem Gestalten, das Neuausholen bis zu den Uranfängen des Werdens, die eigentlich noch hinter dem zurückliegen, was sonst einen Gestaltungszug in der musikalischen Form darstellt; es sind mehr seine Vorahnungen; daher auch Vorverdichtung in rein klanglich-instrumentaler Hinsicht[1]). Ist daher eine Steigerung im Zuge, so darf man das Absetzen der Teilwellen nicht erschlaffend gestalten, sondern muß in ihm Kraftansammlung sehen; es ist schon bei flüchtiger Umschau in Bruckners Werken leicht zu erkennen, wie sie stets erhitzter wird, je mehr sich solche Wellensteigerung dem endgültigen Höhepunkt nähert. An sich kann eine Pause sowohl ein Absetzen als ein Ansetzen oder auch selbstruhende Zwischenbreitung verschiedenster Teildynamik bedeuten; was sie ist, liegt (genau wie beim Tone) an dem Willen, der sie durchströmt; welche Verlegenheit, da von „Verlegenheitspausen" zu sprechen! Bruckners Pausenreichtum ist ein Ausdruck des Formtriebes, der alle Einzelheiten über sich selbst hinaus vollenden läßt, und des Zuges zum Metaphysischen überhaupt; es sind vielfach Überwindungen des Tönens in einem ganz andern als dem materiellen Sinne. Das „Atemschöpfen" — der Ausdruck stammt von Bruckner selbst — zeigt sich bei ihm als ein Formbegriff, der noch weit über solche Entwicklungsunterbrechungen hinausgeht: er bedeutet noch viel allgemeiner und kraftvoller das Gleichgewichtsgefühl zwischen Kraft und Erfüllung, Wille und Gestalt. Bruckners (in der Tat der Berühmtheit würdige) „tote Punkte" gehören zu den lebensvollsten Gewaltereignissen, welche die Musik überhaupt kennt.

Aber Unterbrechungen der Entwicklung sind so mannigfaltig und reichverfeinert, daß dahinter auch die kunstvolle Pausendynamik nur als Einzelmöglichkeit bald zurücktritt. Verhältnismäßig einfach sind alle Formen der Schichtsteigerungen, bei denen sich durch irgendwelche plötzliche Rückungen, also nicht bloß völliges Pausieren, der neue Ansatz abhebt. Schwieriger schon enthüllt sich dem Ungeübten das Bild solcher Wellenreihen, deren
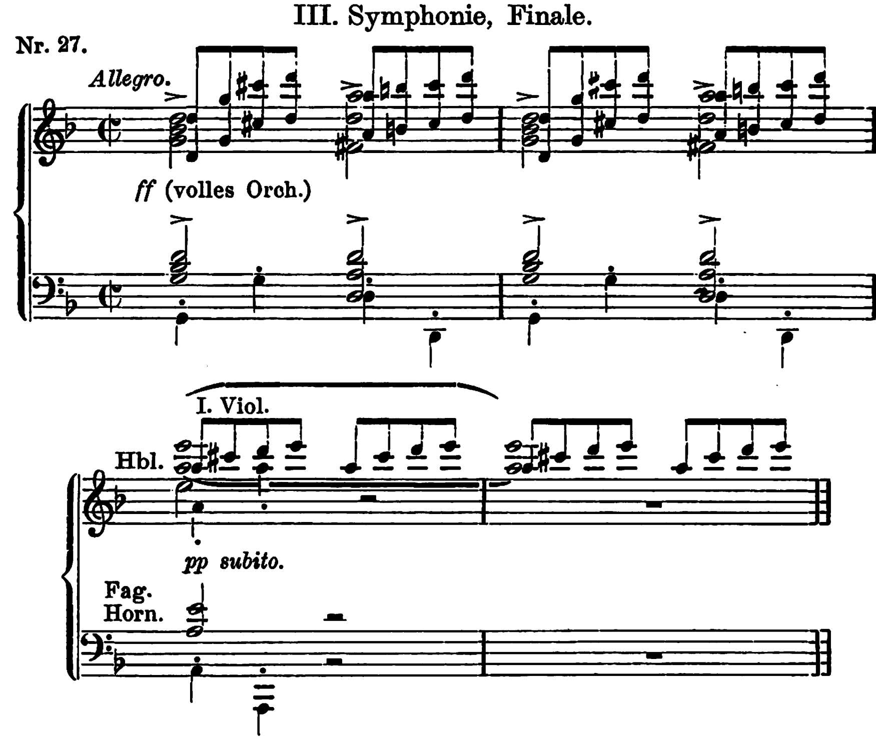
[1]) Diese vereinzelten Ansätze sind es vornehmlich, die man als „Unbeholfenheiten" ausgelegt hat, gelegentlich auch als verlegen suchende „Erfindungsarmut".



Entspannungsteile geschlossen in neuen Wogenhochgang hinüberführen. Aber der ersteren Art dient gleichfalls eine unbegrenzt phantasiereiche Technik, namentlich auch in Anwendung äußerlich-dynamischer Effekte. Auch hier erscheint durchwegs in den Dienst des ganzen innendynamischen Formprinzips gestellt, was die Klassik schon in Vertiefung spielfreudiger Anfangsversuche von der Vorklassik (italienischer, dann norddeutscher, Wiener- und vornehmlich Mannheimer-Schule) übernahm und was hierin noch weit über Beethovens große Vorbilder die romantische Orchesterbehandlung bis zu Wagner und Liszt in der Fülle des Wechsels und der Verfeinerung vervielfacht hatte. In Beethovens Symphonien erscheinen die Wirkungen eines Crescendo, das statt der erwarteten Stärkehöhepunkte in plötzliches piano abbiegt, deutlich aus den vielfachen ähnlichen Effekten seiner Vorgänger nach zwei verschiedenen großen Anwendungsweisen hin gesammelt; der eine Typus bringt die p- oder pp-Stelle wirklich als Höhepunkt, indem die im Crescendo angeregte Auslösung plötzlich im Klangbild leisester Tönung, wie in Verklärung gerückt, aufscheint, wobei gewöhnlich auch eine plötzlich hervortretende Melodie- oder Motivbildung in voller Schönheit aufglüht; der Widerspruch in der äußern Dynamik erscheint dann durch den Zauber der pp-Töne aufgehoben, der an sich eine gesteigerte Intensität darstellt (sehr häufig auch durch harmonische Klangrückung verstärkt); der andere Haupttypus beruht darin, daß ein Crescendo abbricht, um eine Steigerung nochmals neu ansetzen zu lassen, so daß hier das piano oder pp nicht Höhepunkt sondern neuen Tiefepunkt bedeutet. Es versteht sich, daß auch dies nicht schematisch aufzufassen ist und beides in reichsten Aufbauformen erscheint. Schon bei Wagner ist nun sehr deutlich zu verfolgen, wie mit dem wachsenden Klangfarbenreichtum namentlich der zweite Steigerungstypus unbegrenzte Vervielfältigung erfährt; dies liegt aber in der Hauptsache nicht an der vorgeschrittenen Klangfarbendurchbrechung, sondern am Ausbrechen des neuen Formgrundzuges; liegt doch schon bei Beethoven deutlich mit jenen Wirkungen die Idee der Schichtsteigerung innerhalb des klassischen Gruppenprinzips vorgebildet, um hernach als symphonische Wellensteigerung zum formbestimmenden Prinzip durchzudringen. Wagner und Bruckner weisen auch den ersteren Typus, der das pp als Höhepunkt faßt, gesteigert auf und, was viel wesentlicher ist, sie lassen beide Arten auch vielfach zu kunstreichsten Wirkungen ineinanderfließen, wie

dies nun mit der Vielfältigkeit der ineinanderdringenden Steigerungsformen überhaupt zusammenhängt. Einfache Art der Steigerungsunterbrechung durch äußere dynamische Rückung liegt z. B. hier vor:

III. Symphonie, Finale.



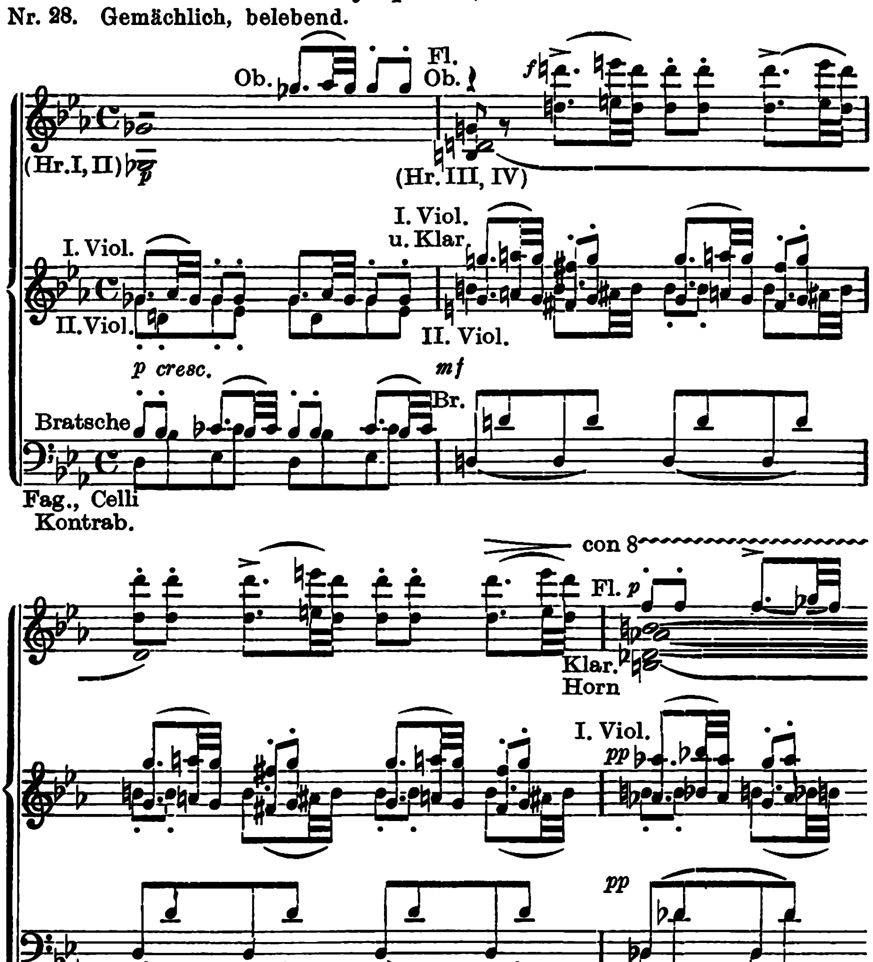

Die ersten beiden Takte gehören noch einem breiten Höhepunktsteil an; die Rückung ins pp zeigt sich deutlich als ein Neuansatz zu abermaligem ff, das infolgedessen nicht als bloße Fortsetzung, sondern als neuausatmende Steigerung gegenüber dem vorherigen erscheint, ohne daß es darum der absoluten Klangstärke nach dieses zu überbieten braucht. Die Steigerung ist in diesem Fall ganz auf die äußere Dynamik beschränkt, indem sie sich auf gleichbleibendem Akkord in bloßer Motivwiederholung abspielt, als Crescendo mit gleichzeitig allmählichem Zutritt neuer Instrumente; freilich wirkt dadurch mit dem ff-Eintritt auch der Akkordwechsel an sich als umso wuchtigere Steigerung.

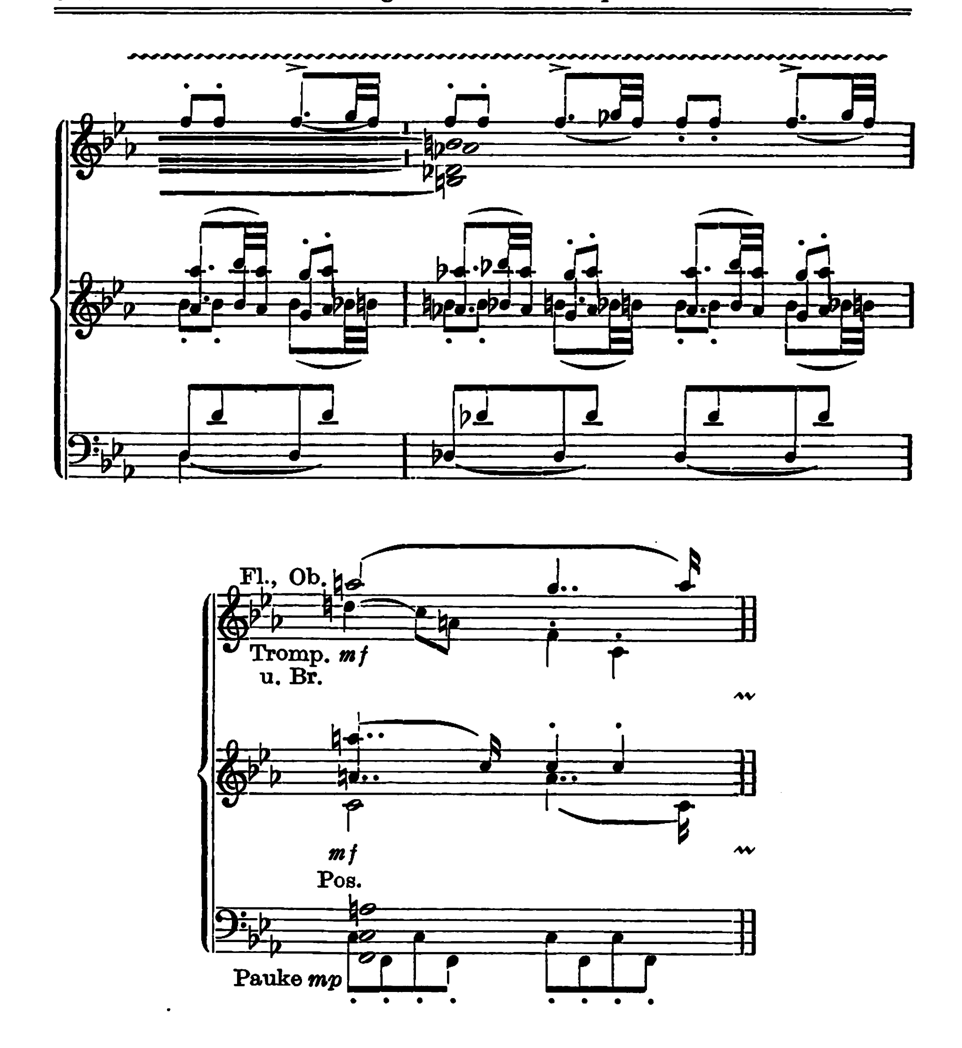
Doch vollzieht sich diese Erscheinung keineswegs immer so, daß die einzelnen Teilwellen erst bis zu einem Höhepunkt ausbrechen,

ehe sich der Neuansatz einschichtet; sie sind oft mitten im Zuge unterbrochen, und bei langen Wellensteigerungen ist schon dies ein Ausdruck des nahenden Gesamthöhepunkts, daß sich wenigstens die Teilwellen bis zu starken und gebreiteten Höhepunkten zu vollenden beginnen. Auch sonst dienen außendynamische Effekte eigentümlich dem Ausdruck der Höhepunktsnähe. So namentlich, indem unmittelbar vor einer kraftvollen Entladung plötzliche Klangverdünnung als hochgespannte Vorbereitung eintritt. Man betrachte die folgenden Takte:

IV. Symphonie, Finale.

**Nr. 28. Gemächlich, belebend.**






Das Bruchstück greift nicht den Anfang, sondern gleich einen vorgeschrittenen Augenblick einer Steigerung auf; nebst anderm beruht sie in sequenzierendem Höherschichten des Hauptmotivs in der Oberstimme: vom Ansatz mit ges zu g, dann zum as und schließlich zur Höhepunktsausladung mit dem a im letzten Takt (es ist übrigens kein vollstürmischer sondern eher milder Krafthöhepunkt, wie sich ja überhaupt diese Technik auf alle Spielarten der Entwicklung und der Teilsteigerungen bezieht). Während also melodisch die ganze Anlage gegen den letztangeführten Takt hin-

schwillt, drückt Bruckner das Krisenhafte der Zielnähe durch den plötzlichen Geheimniston des pp aus. Der Stärke nach ist der letzte Takt als Fortsetzung des Augenblicks vor dem pp zu denken und dies stellt demnach nur eine zweitaktige Einschiebung dar. Somit liegt im Grunde schon bei diesem Falle eine kunstvolle Vermengung der beiden vorerwähnten Grundtypen von Beethovens Technik vor: vom Pianissimo im Höhepunktsaugenblick selbst ist hier die Wirkung der plötzlichen Geheimnisspannung übernommen, doch unmittelbar vor den Höhepunkt verschoben; andrerseits läge damit zwar der Gegentypus der Schichtsteigerung durch neuen pp-Ansatz vor, doch fehlt ein wesentliches Moment: es setzt mit dem pp kein neuerliches Crescendo ein, sondern eine zweitaktig gleichbleibende pp-Spannung; es sind also von beiden Grundtypen gewisse Momente verquickt[1]).

Von solch einfachen Ausgangsfällen aus hält es nicht schwer, überall in Bruckners Partituren die unendlich schillernde Einbeziehung äußerer Stärkeschattierung in das Wellensteigerungsspiel über ihre ganze Mannigfaltigkeit zu verfolgen. Weitere Einzelhinweise können sich zunächst im Hinblick darauf erübrigen, daß sie sich allenthalben noch in andern Zusammenhängen und vollends bei Verfolg der Gesamtformen in zahllosen Spielarten ergeben werden.

Doch selbst wo äußere Dynamik das Spiel der Wellenreihen zu lenken scheint, die schon an sich nie die Hauptsache darstellen würde, erscheint oft solche Technik ganz als der Spiegel von Bruckners eigenartiger Psyche: gerade wo seine Steigerungen gegen Höhepunkte lichtvollen Erfüllungscharakters hinleiten, da finden sich solche Rückungen ins pp ganz im Ausdruck seines von Schaudern erfüllten Rücksinkens in dunkle Regionen[2]). Man kann beobachten,

---

[1]) Große Steigerungen, die sich ins pp auslösen, liebt Bruckner namentlich, wenn aus dem plötzlichen pp ein neues Thema herausspringt; man betrachte z. B. den Eintritt des dritten Hauptthemas im ersten Satz der Siebenten.

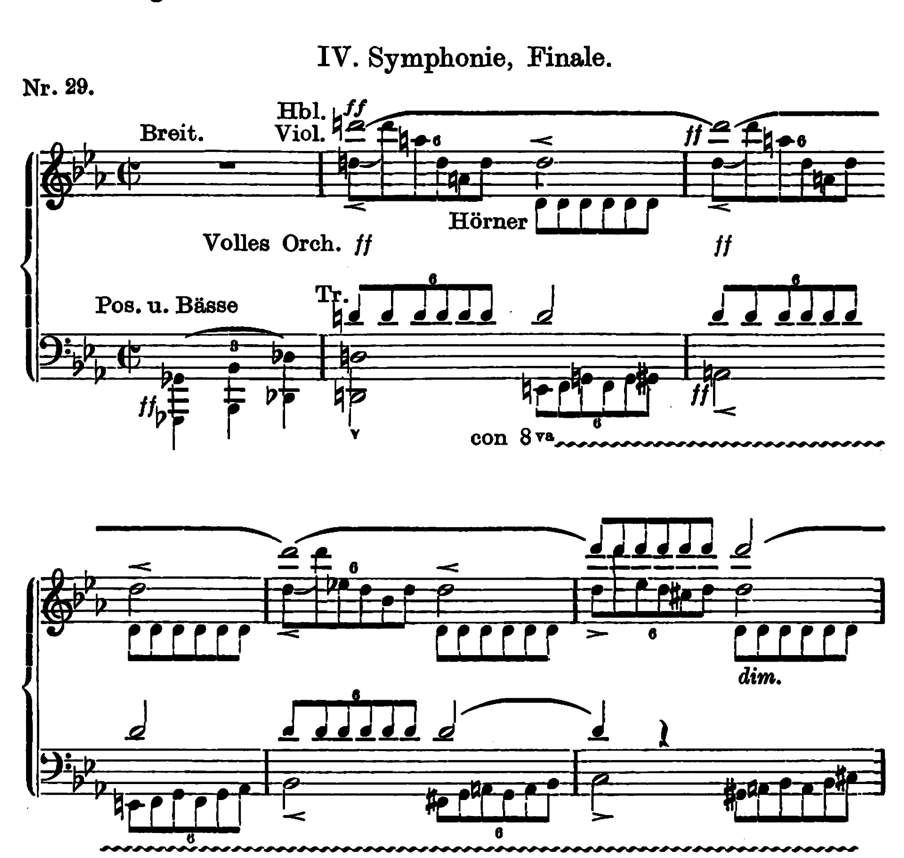
[2]) In diesem Zusammenhang betrachte man noch eine besondere harmonische Feinheit des letzten Beispiels (Nr. 28). Die Oberstimme hebt sich sequenzierend, motivisch erst auf ges, dann auf g ansetzend, sodaß ihr Ansatz im 4. Takt melodisch entschieden ansteigend und als gis wirkt, das hernach ins a leitet; dazu setzt aber Bruckner einen gegen Be-Tonart



daß gerade vor letzten Höhepunkten, wo sich die immer mächtigeren Teilsteigerungen der vollsten Schönheitsausgießung nähern, dies bange Rücksinken sogar viel weiter führt, fast zu einer Entwicklungsumkehr, Rückwandlung des großen Steigerungszuges, der aber gleichwohl damit vorliegt, im Gegenteil seine bedeutsamste Erhöhung erfährt: da entstehen nämlich nicht nur einzelne, zu dunkleren Tiefen neu ausholende Ausschwankungen, sondern zuweilen mehrere ganze Rückgangsschichten. Derlei findet sich aber in ganz gleichem Sinne auch mitten aus kraftvollsten Ansätzen heraus, so bei folgendem Themenbeginn:

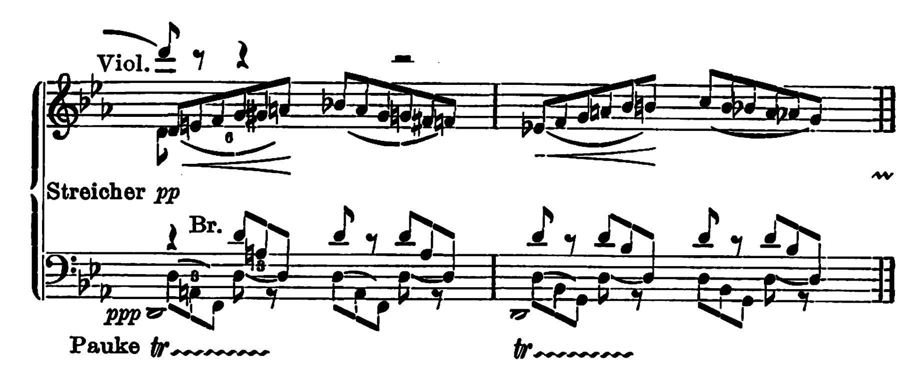
IV. Symphonie, Finale.

Nr. 29.




---

zurücktauchenden Akkord, ganz im Einklang mit der rücksinkenden Außendynamik, und läßt mit diesem Widerstreit zur Steigerungsstrebung wieder ein ganz merkwürdiges Zwielicht der Empfindungen hervorscheinen.
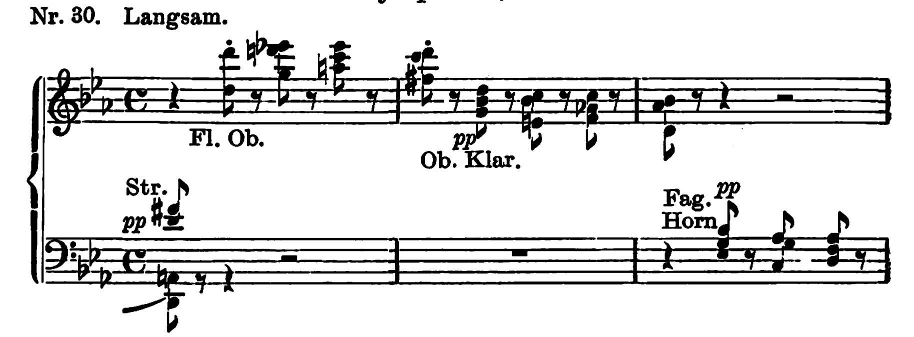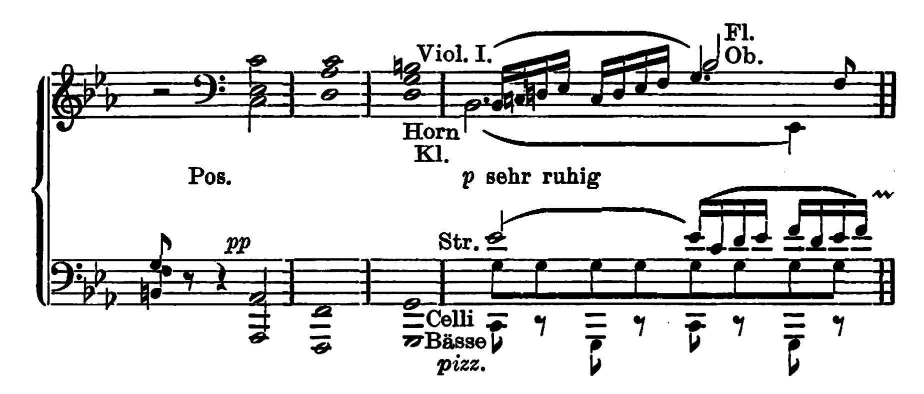



Das pp der beiden letztangeführten Takte leitet dann gleich wieder in eine Steigerung weiter, die den ff-Ansatz des Themas in seine Höhepunktsentwicklung führt (über ähnlichen Vorgang in diesem Höhepunkt selbst s. später); der Ausdruck jenes Rückschauerns aus der Lichtfülle ist hier außerordentlich deutlich. Zugleich erkennt man, daß dabei nicht nur plötzlichen pp-Rückungen, sondern raschem Diminuendo die gleiche, ja den psychischen Grundvorgang noch deutlicher ausprägende Bedeutung zukommt. Manches pp Bruckners ist nur unterdrücktes ff.

Überhaupt ist diese ungemein seelische Kunst der Rückdunkelungen in zartesten Schattierungen über Bruckners Formen gebreitet und so beispielsweise auch über Stellen, die eigentlich noch gar keine rechte Steigerung, wenigstens nicht im Sinne größerer Wellenansätze sind; oft schlägt vielmehr schon ein leiser erster Anhauch wieder zurück in jene gepreßten Bangigkeitsakzente, die jedes Erwachen zu hemmen und in dunklen Seelentiefen zu verstricken scheinen. Ein schönes Beispiel hierfür bieten folgende Takte:

IV. Symphonie, 2. Satz.

Nr. 30. Langsam.






An dieser Stelle bereitet sich die letzte, zum gewaltigsten Schlußausbruch leitende Steigerung in leisem Ansatz vor. Er liegt in den zarten ersten Holzbläsertönen, die aus ihrem leichten Anstieg gleich wieder zu dunkleren Klängen zurückbiegen: im 2. Takt zu mittleren Holzbläserregionen, im folgenden bereits zu den tiefen des Fagotts, wobei schon auch leise Horntöne dazutreten, schließlich (4.—6. Takt) in leise Posaunen- und Tubenakkorde; alles das, ehe mit dem letztangeführten Takt der Steigerungszug geschlossen neu aufgenommen wird. (Über die Bedeutung derartiger tiefer Blechbläser- und Tubenfarben später noch mehr.)

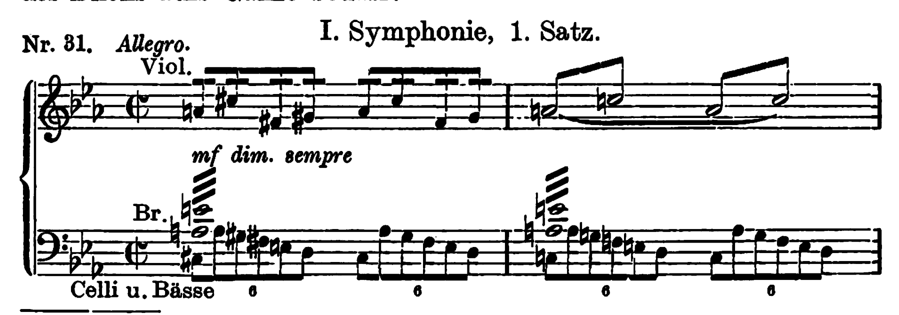
### *Scheinbare Widersprüche in den Steigerungen und Zusammenwirken ihrer Teilmittel*

Indem so Rückflutung und Stillstand sinnvollst der Dynamik des Vorflutens und Steigerns eingekettet sind, ergeben sich auch sonst noch vielfache, zuweilen das Paradoxe streifende Widersprüche zwischen äußerer und innerer Formdynamik. Auch an scheinbar unvermittelten Einzelereignissen sind daher namentlich lange Wellenreihen mitunter reich. Für sich betrachtet, zeigt eine Partiturstelle beispielsweise eine plötzlich scheinbar unmotiviert einbrechende Kraftfülle von hoher Wucht; aus ganzer Entwicklung überstrichen, stellen sich dann diese ff oft nur als Fortsetzung einer durch Zwischenepisoden unterbrochenen Steigerung dar[1]). Sehr deutliche Beispiele

[1]) Etwas ähnliches weist auch Leo Funtek (s. Anm. 2, S. 373) an einem Einzelfall aus der I. Symphonie nach: daß nämlich ein nochmaliges Anwachsen
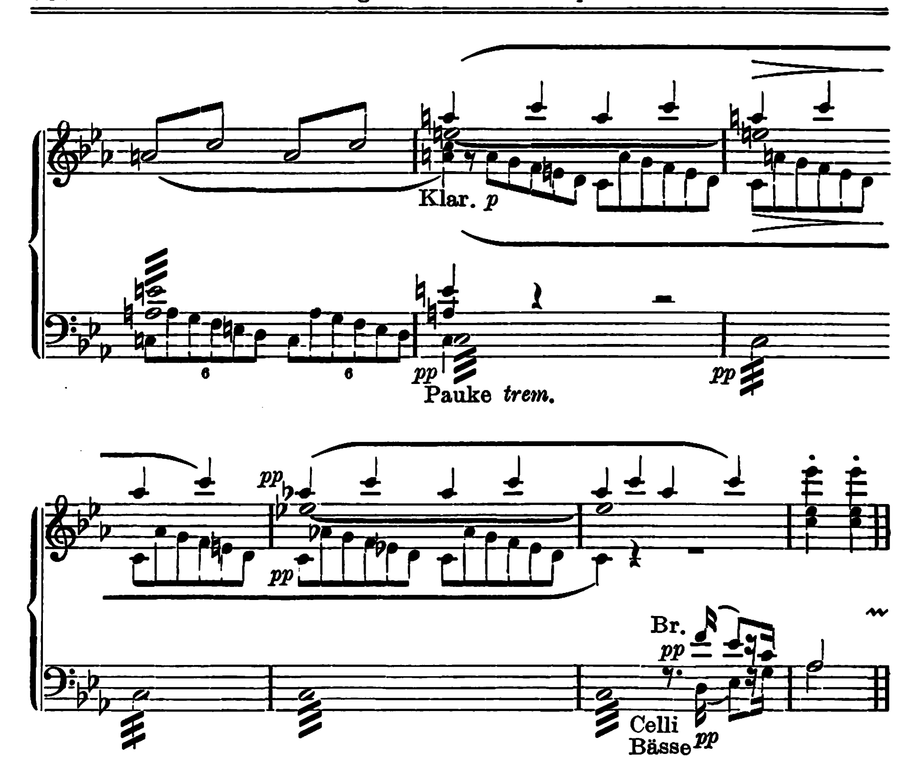
hierfür erkennt man leicht im Adagio der V. Symphonie (z. B. das ff im 15. Takt nach C). Ähnlich, aber doch aus andern Spannungsvorgängen stellen sich plötzliche Kraftausbrüche als höchst organisch motiviert dar, wenn etwa folgende Gesamtdynamik vorliegt: in langen Reihen unerfüllt gebliebener Teilansätze, die oft mehr dumpfen Erwartungscharakter tragen, sammelt sich große Spannung an. ohne daß man im einzelnen dabei ein Schwellen merkt; aber achtet man über alle Einzelheiten aufs Ganze, so erkennt man dann in einem plötzlich losbrechenden ff die Auslösung dieser Ansätze, welche dynamisch und psychologisch durchaus vorbereitet war. Ein sehr deutliches Beispiel hiefür bietet im 1. Satz der VII. Symphonie der erste ff-Einsatz in der Durchführung (Buchst. M), den eigentlich deren gesamter vorheriger Teil (mehr als die Hälfte ihrer Ausdehnung) in der eben beschriebenen Art vorbereitet. So entstehen Zwischenepisoden, über die sich höchste Krisenspannung erhält und denen Bruckner oft schreckhaften oder gepreßten Charakter verleiht. Oft auch erscheint überhaupt nur ein kurzes Absetzen, eine Pause des „Atemholens“ unmittelbar vor der Gipfelung[1]). (Über andere plötzliche ff, die nicht steigenden Entwicklungen angehören, noch später.)

Unterbrechungen der vorhin gekennzeichneten Art, die nur eine schwebende Spannung halten, können aber auch mit den für Bruckner ungemein bedeutungsvollen raumhaften Klangfernrückungen verbunden sein. Diese können damit erheblich größere Ausdehnung gewinnen als in den Zwischenepisoden des Verhallens. So erklärt sich auch die Entwicklung der folgenden Stelle, die auch des Blicks aufs Ganze bedarf:




nach einer Entspannung nur dazu dient, „den noch vorhandenen Rest der Spannung auszulösen“.

[1]) Es kommt natürlich alles darauf an, daß man in der Wiedergabe diese Zusammenhänge entwickle, bloßes Befolgen von ff und pp usw. genügt da nicht.




Die drei erstangeführten Takte sind die Ausläufer einer Rückentwicklung aus starkem Höhepunkt (Nachbeben in den Bässen!); das auftaktige Streichermotiv im allerletzten Takt ist dann Ansatz einer neuen Steigerung mit dem Hauptthema. Vor diesem Ansatz erscheint nun ein merkwürdiges und höchst spannungsvolles viertaktiges Aussetzen, in welchem das vorherige Nachwellen in hohe Klangsphären (Hbl) gehoben ist; diese typische Fernrückungswirkung erfährt sogar nochmals eine Weiterschichtung vom p ins pp (vorletzter Takt) unter gleichzeitiger klanglicher Rückschattierung nach As-Dur. Wenn nun der Neuansatz wieder aus den Streicherklängen ausbricht und man auch dies gar nicht unvermittelt empfindet, so liegt es daran, daß er sich eigentlich aus der vier Takte zuvor erreichten Tiefe der Streicher herausbildet. So wirken die vier Holzbläsertakte gar nicht als Unterbrechung, sondern als organischer Formteil vor der Neusteigerung; sie wirken ähnlich wie eine Generalpause, nur nicht bis zu deren vollen Leere verdünnt. Daher auch die Möglichkeit ihrer Dehnung bis zu vier Takten.

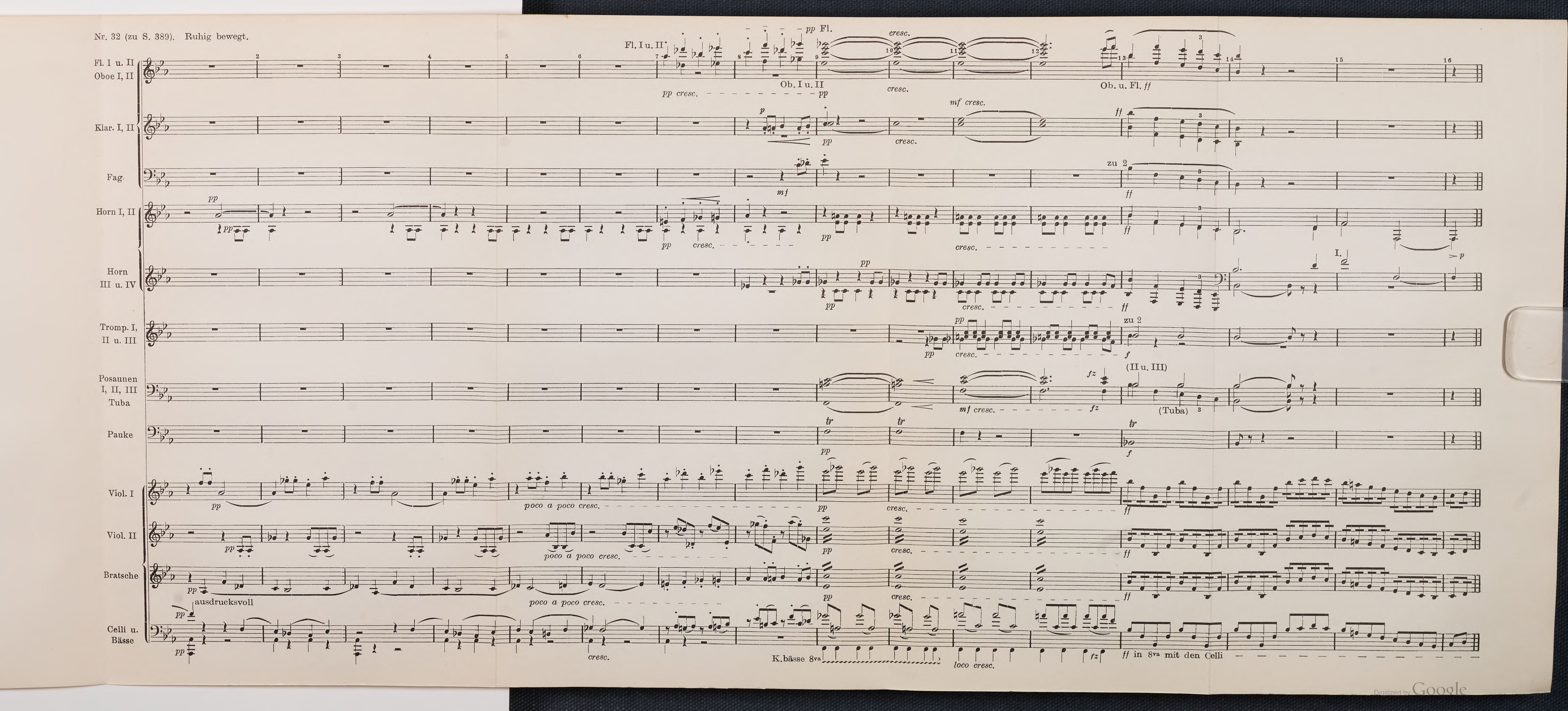
So leiten Ausblicke auf außendynamische Stärkegrade von überallher wieder von selbst zu innendynamischen Vorgängen zurück. Die Spielarten, wie solche Wirkungen sich zu einer großen Einheit des Steigerungsgrundrisses zusammenfügen, sind bei Bruckner unerschöpflich, aber der ganze Grundzug dieser Formanlage in Wellensteigerungen ist bei all der Vielfältigkeit dabei überall in so überzeugender Einfachheit gestaltet, so leicht überschaut, daß sich weitere gesonderte Hinweise erübrigen. Zugleich springt bei allen diesen Beobachtungen sofort in die Augen, daß die äußere Dynamik, selbst wenn man das Schwellen durch Instrumentalverstärkungen in diesen Begriff mit einbezieht, noch längst gar nicht über den symphonischen Entwicklungsgang leitet, diesen sogar meist recht unzulänglich enthüllen würde[1]). Sie tritt in enges Zusammenwirken mit den zahlreichen andern technischen Steigerungsmitteln, hinter deren Fülle ebensowenig das Gesamtbild verloren werden darf, aus dem sie bedingt und verständlich sind.

Scheinbar widerspruchsvoll erscheinen so auch jene Schichtsteigerungen, wo zwar einerseits ein plötzliches Zurückschatten

[1]) Umso verfeinerter muß in der Wiedergabe ihre Ausarbeitung unter Einfügung in die wunderbar reichen Vorgänge der Entwicklungsdynamik sein. Es gibt kaum einen Symphoniestil, der schwierigere Anforderungen auch in der Abtönungsstärke der einzelnen Instrumente stellte, um so mehr als mit deren Zusammenklang schon Bruckners berauschende Farbenpracht die überaus wesentlichen Schattierungen leicht in Hintergrund drängt; das hieße aber auch hierin wieder den Augenblick auf Kosten der Entwicklung zu Überbedeutung gelangen lassen. Schon die Vieldeutigkeit des Crescendo und Diminuendo birgt für Dirigenten eine schwere Aufgabe. Mit der selbstverständlichen (aber selbst bei besten Orchestern immer wieder verlorengehenden) Forderung des kontinuierlichen, nicht ruckweisen Stärkeübergangs ist es längst nicht getan; das vor- und rückflutende Spiel der Schattierungen über die welligen Längenentwicklungen hinweg bedarf fast besonderer Einschulung, so daß schon aus diesem Grunde Orchester leicht versagen, die auf Bruckner nicht eingespielt sind. Das erfordert einen Abtönungsreichtum, der sich von jeder Schablone eines geradlinigen Crescendo oder Diminuendo fast bis zur Unvereinbarkeit entfernt. Noch wesentlicher ist aber für die Kunst der Bruckner-Interpretation die Verbindung der Stärkeschattierungen mit dem Ausdruck von Werden und bangem Vergehen und all den Stimmungen schöpferischer Gestaltungsimpulse, die keineswegs allein auf die Klangfarben hin auszuarbeiten und viel wesentlicher aus der Seele der ganzen Formentwicklung auszuschöpfen sind. Bruckner bedarf weniger äußerlicher Treue gegenüber einzelnen Stärkebezeichnungen als intuitiver Formeinfühlung. Jene haben meist bloßen Andeutungswert gegenüber der innern Vielfalt.

ins pp vorliegt, andrerseits aber an genau gleicher Stelle neue Instrumente zu den bisherigen hinzutreten — ein Beleg für das ungeheuer reiche innere Leben dieser ganzen symphonischen Formdynamik. Derlei kann man z. B. sehr schön im Scherzo der IV. Symphonie beobachten. Schon bald nach Beginn (Part. Buchst. A) erscheint zu solchem leisen Neuansatz im pp eine ganze Reihe neuer Blasinstrumente, die leicht und flüchtig die rhythmischen Hauptmotive hineinstreuen und verdichten; sogar dreitönige Posaunenakkorde sind dabei; aber die Gesamtwirkung ist die fast impressionistisch versponnene geheimnisvoller Klangfarbe, die sich kunstvoll mit der Spannung des Neuansatzes vermengt. Es ist wunderbar, wie vielfach überall verschiedene Tönungsmomente ineinandergehen können und man ersieht daraus, wie wenig man alle die Steigerungserscheinungen schablonisieren darf.

Auch das entspringt der flutenden Innenbewegtheit, daß all diese Steigerungs*mittel* in kaum lösbarem, stetem Wechsel durcheinander treiben. Schon wenn man einfachste Steigerungswellen betrachtet, tritt dies hervor, und wenige der bisherigen Beispiele würden genügen, um im einzelnen alle diese technischen Mittel herauszulösen, als da sind: melodischer Aufstieg an sich, Klangverstärkungen aller Art, instrumentale und Klangfarbensteigerung; ferner Tongebung in angestrengten Lagen der einzelnen Instrumente; Satzverdickung, Breitung der Wellen nach ihrem Höhen- und Tiefenumfang, rhythmische und melodische Belebung, gesteigerte thematische Arbeit und Motivverdichtung, bei den Motiven selbst ihre Ausstreckung über breitere als die ursprünglichen Intervalle; Eingreifen von Entwicklungsmotiven und Kraftfiguren; schließlich überhaupt zunehmende Unruhe, die sich in lebhafterem Wechsel von Rhythmen, Motivcharakteren usw. äußert; man sieht, auch die vielfachen Steigerungsvorgänge des symphonischen Stiles unterliegen dem Prinzip fließender Übergänge und sind nicht nach streng gesonderten Teilbegriffen zu erschöpfen. Für das Formprinzip der Wellensteigerungen wird insbesondere noch die Langatmigkeit der Wellen von Bedeutung, indem z. B. sehr häufig nach wiederholtem Ansetzen immer länger ausgespannte Einzelwellen eine außerordentliche Intensitätserhöhung namentlich bei Höhepunktsannäherung bewirken. Im Grunde sind die technischen Steigerungsmittel, einzeln herausgehoben, für die gesamte Geschichte mehrstimmiger Musik die gleichen, nur in jedem Stil von besonderer Ausdrucksform, wie


Nr. 32 (zu S. 389). Ruhig bewegt.
Fl. I u. II
Oboe I, II
Klar. I, II
Fag.
Horn I, II
Horn III u. IV
Tromp. I, II u. III
Posaunen I, II, III Tuba
Pauke
Viol. I
Viol. II
Bratsche
Celli u. Bässe
ausdrucksvoll
poco a poco cresc.
Ob. I u. II
Ob. u. Fl.
zu 2
(II u. III)
(Tuba)
K.bässe 8va
loco cresc.
ff in 8va mit den Celli

dies vor allem mit der innern Raumvorstellung und Klangmasse-Gestaltung zusammenhängt, wobei auch je nach dem historischen Stilausdruck einzelne zurückgedrängt, andere zu ganz neuem Bilde vorgetrieben erscheinen. Viel wesentlicher als die Heraushebung jedes einzelnen ist der Blick für die Art ihres Zusammenwirkens im Kräftetreiben des symphonischen Stils. Ihre Intensitätsschwellungen laufen keineswegs immer parallel, um sich zu summieren, ein Teilelement kann ohne weiteres in Entspannung begriffen sein, während andere und die Gesamteinheit steigern. Nur für höchste und letzte Kraftaugenblicke, aber selbst da selten, zieht Bruckner alle Möglichkeiten zu summiertem Zusammenwirken heran. Infolgedessen sind es längst nicht nur die außendynamischen Erscheinungen, welche Parallelentwicklung zur Gesamtsteigerung oft zugunsten tiefschöner wechselnder Durchwirkung vermissen lassen.

Gewisse typische Arten nun, wie Bruckner die innere Verdichtung in den symphonischen Intensitätserhitzungen gestaltet, lassen sich am besten von Einzelbeispielen aus erkennen. Die Takte des nächsten Beispiels zeigen eine Steigerung, die auch wieder von einem Neuansatz kurz vor dem Höhepunkt durchbrochen ist:

IV. Symphonie, 1. Satz.

(Vollständiges Partiturbild unter Übertragung auf zwei Schlüssel; die transponierenden Instrumente in ihrem wirklichen Klang notiert.)

Nr. 32. (S. beigefügte Tafel.)

Die Entwicklung zeigt ein leitendes Motiv von zackiger Unruhe in der Oberstimme (I. Violine), eine verzerrte Umbildung des vorherigen Gesangsthemas, das sich hier zuerst noch in der Viola in seiner reinen Gestalt heraushebt und sich dann, über den 4. Takt hinweg, in den allgemeinen Zug der reißenden Steigerung hinein verliert. Wie dieser selbst allmählich sämtliche Stimmen ergreift, diese dabei doch ein gleichzeitiges Parallellaufen vermeiden, ist sehr plastisch zu sehen. Wesentlich ist im Anschwellen der ganzen Woge die Umbildung der Motive selbst: bei der II. Violine die allmähliche Streckung über größere Intervalle, ebenso die Änderung in der I. Violinstimme vom 7. Takt an, wobei der Achtelansatz in der gesteigerten Hast des Empordrängens wegbleibt und nur noch verkürzt die aufwärtsrankende Quart verarbeitet wird, als ein einfaches Klettermotiv; und dies ist ein Allgemeinmerkmal: je länger solche dynamische Entwicklungen, desto deutlicher erfassen

sie allmählich sämtliche Motive und verwandeln sie, soweit sie es nicht von vornherein sind, in Entwicklungsmotive. In den tieferen Mittelstimmen (Viola und Cello) erfolgt die Spannungserhitzung durch Übergang in Chromatik, wobei aber die Cellostimme im 8. Takt gleichfalls in Streckung übergeht. Zur äußeren Dynamik, die sich mit der allgemeinen Steigerung von selbst ergibt, tritt der allmähliche Einsatz weiterer Instrumente; man beachte dabei, wie dieser überall zuerst im pp erfolgt, trotzdem der Streicherzug bereits im Crescendo längst über dieses hinaus ist: Unmerklichkeit der Verdichtung ist gewollt. Bei diesen zutretenden neuen Instrumenten merkt man auch gleich zwei typische Funktionen solcher der Verdichtung dienender Einsätze: einmal rhythmisch belebende Schläge, fast immer im Blech, wie auch hier; dann aber einfache Verstärkung schon vorhandener Streicherstimmen, vornehmlich durch Holzbläser. Im ersten Steigerungsansatz, bis zum 8. Takt, ist aber das ganze Bild der Bläser noch als verhältnismäßig dünnes Klangnetz überbreitet.

Mit dem 9. Takt setzt nun eine jener kennzeichnenden Rückschattungen ins pp ein, als atemschöpfender Neuansatz, harmonisch zugleich in starker Dominantwirkung auf die Höhepunktsnähe weisend. Im übrigen tritt aber mit dieser plötzlichen Rückung nur teilweise Beruhigung ein: die Holzbläser, bis dahin bewegt, bleiben liegen; dagegen entsteht sofort in den Streichern das charakteristische Tremolo der Kraftregung. Sehr wesentlich ist aber zugleich der Einsatz der unscheinbaren Viertel im Baß; in der Gleichmäßigkeit ihrer Schläge liegt, richtig erfaßt, eine unheimliche Kraft, ein starres Pochen, das sich zieldrängend in den Höhepunkt hinein und mit diesem wieder zu geschmeidigerer Rhythmik auslöst[1]). Echtes Moment einer Tiefenbeunruhigung ist der leichte Tremolandoeinsatz der Pauke, nur eine leis angedeutete Grundbebung. Im übrigen birgt der schon vorerwähnte Zutritt der Blechbläser echt Brucknersche Technik: während sich die Tiefen durch die Schwere der liegenden Posaunenklänge auffüllen (dies gleichfalls unter weiterem Crescendo), zeigen die übrigen Blechinstrumente nun zweierlei charakteristische

[1]) Bei solchen Höhepunktannäherungen sollen auch in der Wiedergabe Viertelschläge dieser Art nicht zu sehr in Taktrhythmik gelöst gespielt werden und mehr eine gewisse dämonische Starre herauskehren, womit auch das zugeschriebene letzte sf im Einklang steht. Dies kennzeichnet sehr viele Steigerungen Bruckners.



Momente neben dem selbstverständlichen des allmählichen Hinzutretens: einmal (wie schon leise im vorherigen Steigerungsteil der 8 Anfangstakte) die Schläge, einfach kurzes Pochen auf gleichem Ton; dann aber die rhythmische Verdichtung, äußerlich im Bilde einer Engführung vom rhythmischen Motiv. Dabei ist es feinbedachte Steigerungsanlage, wie die Trompete als das schärfste, das eigentlichste Instrument der Erregung, erst zuletzt und zu krisenhafter Wirkung einsetzt.

Von der Höhepunktsausladung (13. Takt, in den Bläsern das 2. Thema des Satzes) seien folgende Merkmale erwähnt; das ganz dem Höhepunktsgefühl entspringende Ausbreitungsmotiv in den Streichern, daher in allen ohne weiters unison ohne die geringste Gefahr der Klangleere: in der weit ausladenden Bewegung liegt die Kraft[1]). Die einzelnen Motivtöne erzittern zugleich noch in der Kraftregung des Tremolos. Schließlich eine unscheinbare, aber dynamisch hochgeniale Einzelheit: am Ende des 14. Taktes noch nach dem Höhepunkt der sprühende Aufsturz der Streicher bis ins d, wildes Hochspritzen der Höhepunktswoge vor dem Absturz, ein herrlicher Zug aus Bruckners aufschäumender Temperamentsfülle.

### *Bruckners typische Bläserverdichtungen und weitere Motivbildungen der Zusammenballung*

Als besondere Eigentümlichkeit Bruckners verdienen noch die Blechbläser-Rhythmen Aufmerksamkeit, wie sie im letzten Beispiel vom 9. Takt an auftreten; sie erscheinen ungemein oft in Steigerungen und auf viel größere Strecken als dort, mit ihren Motiven immer gehäufter ineinander gedrängt. Sie werden zum eigentlichen Verdichtungskern seiner großen symphonischen Zusammenballungen und das nicht allein hinsichtlich der Klangmasse, sondern vor allem der Erregung. Wenn die Blechbläserklänge schon die vorklassische und klassische Symphonie hindurch füllend in Steigerungen eintraten, so geschah es mehr zu ruhig liegenden Akkorden oder auch in rhythmischen Hauptstößen (meist Vierteln), Bruckner löst sie, darin noch weitergehend als Wagner, in ganz eigentümliche Motivbildungen, die er dicht in Engführung durcheinanderwirbelt. Es sind immer primitive Gebilde, zuweilen z. B. einfache

[1]) Es ist ein Motiv, das gleich und ähnlich mehrmals bei Bruckner vorkommt.

Quintsprünge und ähnliche, meist aber rhythmische Stöße auf einem Ton, von der Art des letzten Beispiels. Diese erzeugen dann in der Gesamtwirkung zugleich eine gewisse Stockung der Rhythmik[1]), da sich schon durch die Engführung die Betonungen ineinanderschieben, ferner indem auch die einzelnen Motive dieser Art mehr pochend als in rhythmischer Elastizität zu nehmen sind[2]). Sie sind etwas Unerlöstes, nur Wille, Spannungsausdruck der Höhepunktsnähe. Von da aus ballt sich die ganze Unruhe zusammen und stößt und treibt in seltsamem Getose, das erst gedämpft aus der mittleren Innenregion des Satzes tönt und sie durchdunkelt; es geht ein mächtig beunruhigtes Drängen von ihr aus, während sich die gegen die Satzränder hin gelockerten Stimmenzüge, namentlich die Oberstimmen von Streichern und Holzbläsern, als ausflackernde Umrisse dieser riesigen Klangverdichtung in leichtschäumender Bewegungsfülle auswirken. Daher ihre unendliche Gelöstheit, während die symphonische Innendichte, für sich betrachtet, mehr wie Stauung anmuten könnte. Auch das ist ein Streiflicht, wie Bruckner ganz aus dem innersten Grundgefühl des symphonischen Gesamtmelos schafft: die eigentlichen Impulse sammeln sich von der Mitte aus. Damit hängt auch zusammen, daß bei solchen krisenhaften Steigerungsstrecken eine ganze Reihe von Stimmen überhaupt erst als Kraftarbeit und Spannungsausdruck in die Steigerung eingreift; ihr dient oft der Hauptteil aller beteiligten Stimmen nur noch entwicklungsmotivisch. (Auch dies kennzeichnet einen Unterschied zu der noch so stark durchbrochenen und durchfigurierten Homophonie der klassischen und frühromantischen Symphonien, wo die Steigerungen im Wesentlichen von einer Hauptmelodie getragen sind, mit der alles übrige mitgeht.) Ein Beispiel wie das letztangeführte zeigt sogar vom 9. Takt an überhaupt nur noch entwicklungsmotivische Bildungen in den übrigen Stimmen, in den Streichern nur noch die Tremolandi und die rhythmischen Achtelwellungen (I. Viol.

---

[1]) Dies ist in der Wiedergabe nicht mit Tempo-Stockung zu verwechseln!

[2]) Dies umsomehr, je drängender die Steigerungskrise wird. Man soll also bei erstem Aufscheinen solcher Verdichtungsmotive die Blechbläser noch gewisse leichte Betonungsunterschiede von Auftakt und Schwertakt durchhören lassen, freilich gleich von Anfang unter Hervorhebung eines Pochens; im gleichen Maß nun wie die Engführung dichter wird, mag auch die Motivausführung selbst zu Versteifung in ganz gleichmäßigen Schlägen übergehen, ähnlich wie vordem von den Baßstimmen zu erwähnen war.
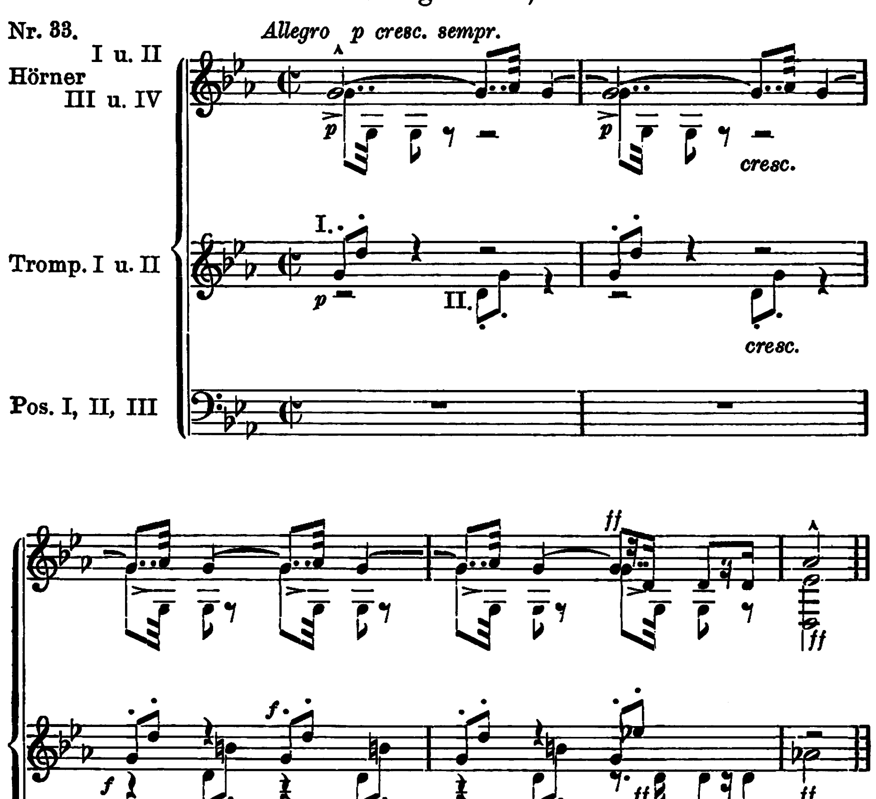


und Bratsche), die gleichfalls als primitive entwicklungsmotivische Kraftformen anzusprechen sind, ebenso wie in weiterem Sinne die Baßstöße. Die eigentlich treibenden Steigerungsstöße dringen in diesen Takten nur noch aus der Klangmitte der Blechbläser heraus. Deren Entwicklungsmotive selbst lösen sich dabei zunächst in deutlicher Ableitung aus der vorherigen Thematik (zuletzt Achtelmotiv der I. Violinen) heraus.

Die Verdichtung der erregtesten Hauptantriebe in diesen mittleren Klangregionen äußert sich noch in andern Merkmalen, die bei Bruckner zu solchen Bläserrhythmen hinzutreten. Sehr häufig legt er auch die dissonanten Sekundwirkungen in sie hinein, die sich z. B. bei starken Dominantauftürmungen in Steigerungen herausbilden, derart daß je zwei Hörner, je zwei Trompeten usw. die scharfen Reize von Nachbartönen gleichzeitig umfassen. Dabei erscheint oft auch die Motivform der zwei Achtelstöße noch mit einem Auftakt versehen. Dadurch wird der Widerspruch zwischen rhythmischer Elastizität und den rhythmischen Hemmungen noch stärker und somit auch die hochgespannte Verdichtungswirkung. Ferner dringen im gleichen Sinne mit Vorliebe verschiedene Rhythmen in den einzelnen Blechbläsern ineinander, so besonders in der für Bruckner charakteristischen Gleichzeitigkeit von Triolen und gerader Taktteilung. Andrerseits finden sich auch Steigerungen, in denen zwar die übrigen Merkmale der Bläserverdichtung eintreten, die Rhythmen selbst aber keine eigentliche Stockung erfahren. Wie stark aber oft gerade auf diese in ihrer eigentümlichen Starre abgezielt ist, zeigt das Beispiel Nr. 32 darin, daß dort (vom 9.—12. Takt) zwei Motivformen ineinanderverdichtet sind, die rhythmisch Umkehrungen darstellen: die auftaktige Folge der drei Töne und die mit dem guten Taktteil einsetzende; dabei ist kennzeichnenderweise die letztere Motivform, der eine gewisse Schwere eigen ist, stets in Akkorden gesetzt.

In allen diesen Bläserwirkungen liegt schon das Moment einer hohen Erregtheit, daß es zuweilen wie in Notrufen aus diesen unruhigen Motivstauungen klingt, und dieser ungemein starke psychische Einschlag dringt in noch gepreßteren Spannungen hervor, indem sich Figuren wie in folgenden Takten in den Hörnern einstellen; im Drange der angestrengten Steigerungen dringt fast der Ausdruck eines Ächzens ein; so stark wird aus der unmittelbaren Lebenseinfühlung in Bruckners Gestaltung das expressive Moment. Die Takte sind wieder letzter Steigerungsteil vor einem Höhepunkt:

I. Symphonie, 1. Satz. (Die Blechbläser allein aus dem Partiturbild herausgehoben.)




Man erkennt nebst diesen Motiven der I. und II. Hörner auch die früher erwähnte Motivart einzelner Quintsprünge in den Trompeten, dazu rhythmisch scharfe Gebilde von hochdrängendem Entscheidungscharakter wie in den III. und IV. Hörnern und Posaunen. Mitunter greift Bruckner bei solchen Spannungsverdichtungen zur

harmonischen Kombination zweier verschiedener Akkorde, und dann sind es regelmäßig Motivsprünge in den Trompeten, die das Tonpaar von Grundton und Quint aus beiden Akkorden ineinanderwirbeln lassen.
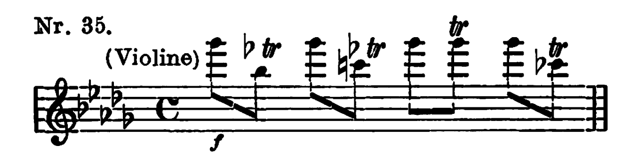
Wie die Trompetenstöße bei solchen Bläserverdichtungen gewöhnlich zuletzt einsetzen, gewinnt zuweilen auch die Feierlichkeit ihres Klanges gewisse expressive Bedeutung; so findet man als Höhepunktsvorbereitung Trompetenfiguren, die mehr Symbol einer Ankündigung sind. So enthält z. B. eine Steigerung aus dem Adagio der VIII. Symphonie (2. Takt nach U) folgende Trompetenstimme, die zuerst abgerissene Motivzuckungen höchster Erregung, hernach feierliche Triolenrhythmen aufweist:

Nr. 34. Trompete III.



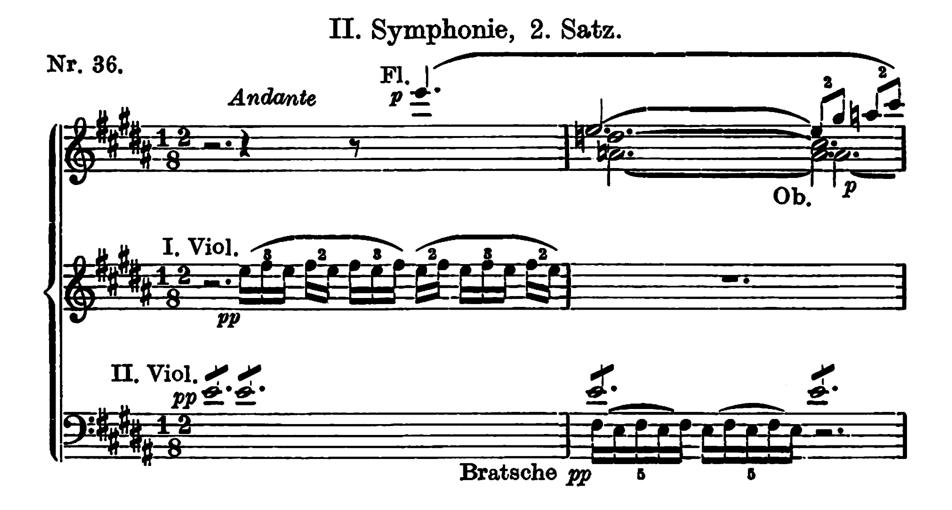

Schon in der I. Symphonie findet sich das (vgl. Finale, Takt vor B).

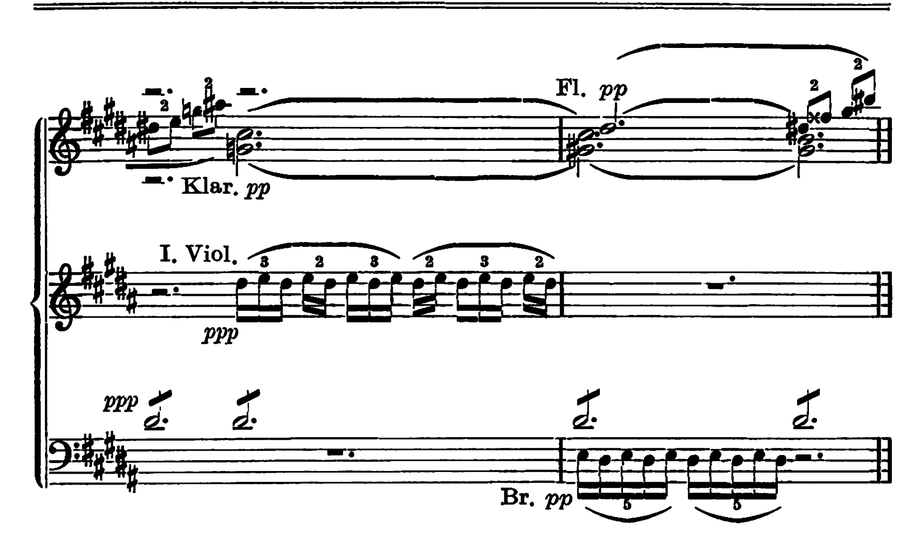
Wie in derartigen Blechbläserverdichtungen bringt Bruckner aber überhaupt eine rasch sich über alle Orchesterstimmen zusammenziehende Engführung von Hauptmotiven als besonders intensives Steigerungsmittel, das deutlich den Vorgang einer Zusammenballung spiegelt. Auch dabei pflegt er die motivische Hauptverdichtung in die mittleren Stimmen (also auch bei Streichern und Holzbläsern) zu verlegen und sie in die Randstimmen etwas gelöster ausstrahlen zu lassen. Wie im Blech die Schläge, so erscheinen dabei in den Streichern mit Vorliebe Trillerfiguren aller Art als Kraftausdruck der Verkräuselung, also wieder in voller dynamischer Umwertung allen einstigen „Verzierungs“-Charakters. In ihrem erregten Antreiben verkräuseln sie sich oft zu einem wirren Kräftenetz; auch dies bewirkt zugleich eine Vervielfältigung der Rhythmen. In Oberstimmen nehmen solche Trillerfiguren (an denen z. B. das Finale der I. Symphonie sehr reich ist) auch gerne den Charakter wildaufschäumender kurzer Wellen an, welche die großen Steigerungslinien überspielen, z. B. im Takte des letzten Beispiels (aus dem Adagio der VIII. Symphonie):




Die hohen Holzbläser gehen dabei auch gerne zu flatternden sehr raschen Einzelstößen auf gleichbleibendem Ton über, die wie erhitzte Luftschwingungen die gespannte Klangatmosphäre überstreichen.

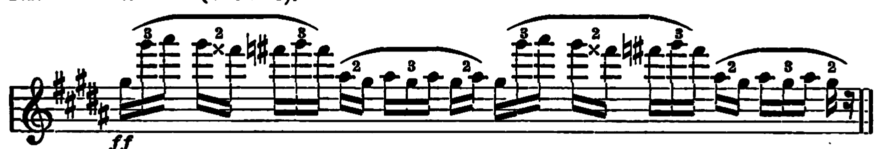
Wo immer man also selbst besondere Einzelzüge aus der unendlich wechselnden Fülle herausschöpft, von allen Seiten ist wieder die Entwicklungsmotivik zu streifen, und damit führt auch die Betrachtung der großen Steigerungsanlagen wieder auf die kleinsten Linieneinheiten zurück, notwendigerweise, da es ein Zusammenhang ist, der von dem völligen, bis ins Innerste einheitlichen Durchdringen des dynamischen Formwillens herrührt. In welcher Art die Kraftplastik der Entwicklungsmotive auch dem großen Steigerungsspiel ganzer Wellenreihen dient, bedarf nur noch in einer Hinsicht einer Beachtung, die sich innerhalb der Einzelwellen noch nicht ergeben konnte: auch der Sinn der Entwicklungsmotive beruht nämlich oft in den scheinbaren Widersprüchen der Steigerungen. Insbesondere gilt das für jene, welche in Steigerungsunterbrechungen aufdringen und den Ausdruck der gespannten Schwebe ganz auf sich konzentrieren. Dies zeigt etwa folgendes Beispiel:






Welchen Sinn haben diese bis gegen Trillerähnlichkeit vereinfachten Figuren der Streicher unter den leicht aufstreichenden Melodiebruchstücken der Holzbläser? Gar keinen, wenn man nur diese Teilwelle für sich ansieht; schaut man aber auf den ganzen Zusammenhang, so zeigt die Partitur, daß vorher eine lebhafte Höhepunktssteigerung abbricht und nach diesen vier Takten ein neuer Steigerungszug anhebt; die vier Takte nun stellen dazwischen den dynamischen Augenblick gespannter Schwebe dar, scheinbar für sich bestehend, zu keiner Erfüllung vorgetrieben, dennoch vom Zittern erregender Kraftansätze erfüllt; das ist es, was ganz in den Streichermotiven zum Ausdruck kommt, während in den Holzbläsern Melodiereste aus der vorherigen Hauptentwicklung verwehen. Man beachte auch das Wirre in den Rhythmen jener rudimentären Motive (das gerade neben den gleichmäßigen Achteln der II. Violine hervortritt), ferner das unruhige wechselnde Vorspringen aus höheren und tieferen Regionen. Alles ist Spannung des Zwischenmoments. Das Wunderbare der entwicklungsmotivischen Zusammenhänge wird noch deutlicher, wenn man zurückschauend erkennt, daß auch diese Streicherfiguren rein motivisch ein Rest, eine gegen primitive Urregung zurückbebende Umgestaltung einer Violinfigur sind, die eben zuvor einem Höhepunkt angehörte, den sie als wild umflackernde Kraftlinie strahlend umgoß, also auch als Entwicklungsgebilde des dynamischen Augenblicks:

Nr. 37. *Andante* (Violine).



Auch von diesem auf die Entwicklungsmotive zurückleitenden Streiflicht aus erkennt man somit die bis ans Paradoxe reichende Bedingtheit des Satzbildes durch die Spannung zwischen Teilen und Ganzem.

## *Wiederholung und Steigerung*

Ferner zeigte sich überall, daß die Wiederholung kurzer Motive im Ausdruck des Drängens aufscheint; Bruckners Steigerungen hingegen werfen auch Wiederholungen längerer Gebilde und langsamerer Folge allenthalben in einer Weise auf, die bei rein formalistischer Betrachtung zu groben Mißverständnissen führt. Schon bei der Frage der Symmetrien und anderweitig konnte man erkennen, daß Wiederholungen an sich durchaus formdynamische Bedeutung gewinnen. Es sind vor allem Spannungssteigerungen, oft gerade durch große Ruhe der wiederholten Teilstrecken hervorgerufen. Zwei- oder mehrmaligen Wiedereintritt einer längern oder kürzern Teilstrecke als drängenden Ansatzwillen zu erkennen, ist vor allem für die Wiedergabe wesentlich. Bei Abschlüssen hingegen werden sie Ausdruck stillender Rückentwicklung. Beiderlei Wirkungsinhalte kommen schon klar bei den Klassikern in Betracht, der erstere namentlich wieder bei Beethoven, auch eindringlich bei Mozart, nur daß im ganzen die Richtung gegen die Ruhe auch in dieser Erscheinung beim Klassizismus überwiegt, der treibende Drang beim romantischen Künstler. Gleichwohl erkennt man auch bei Bruckners abstillenden Wiederholungen die tiefgreifende Wandlung der Erscheinung ins Dynamische; aus der Ruhe wird mehr Sehnen zur Ruhe, wie in jenem andern Falle mehr Drängen aus der Ruhe ward. Gerade die formalistische Absteckung klassischer Schlußwiederholungen kann man darin überwunden sehen, daß sie bei Bruckner zu sehr langer Reihe gedehnt sind, wie alle dynamischen Entwicklungen. Der Klassiker wiederholt mit Vorliebe scharf die letzten Teilkadenzen, er will Festigung; Bruckner ganze Motivzüge, er will Verwehen.

Es genüge ein Hinweis auf das Ende vom Adagio der VIII. Symphonie mit seinen langen, tief stimmungsvollen Wiederholungen des ausklingenden Schlußmotivs. Wäre dies nur auf ein formalistisches Abrundungsprinzip gerichtet, so würde es längst ermüden; auch der innere Unterschied wird gefühlsmäßig hier sehr klar: es ist ein Ausklingen im Willen zum Schluß, nicht in scharfem Augenblick der Schlußauslösung — Dynamik des Vergehens.

Doch damit ist dem Entwicklungsende vorgegriffen. Bei Anstiegsteilen hingegen ist schon mit dem häufigen Bilde mehrmaligen hintereinander aufstreichenden Anwogens die Wiederholung von Teilstrecken leicht gegeben, naturgemäß dann oft auch unter dem Steigerungsdrang in fortschreitender Höhenverrückung. Durchaus von der Wellensteigerungstechnik bedingt ist daher ein verhältnismäßig häufiges, aber nie ermüdendes Vortreten von Sequenzen[1]), die nebst vielen andern schon Liszt gründlich mißdeutete und über die sich Hans von Bülow — wie stets, wenn er etwas nicht blitzartig verstand — lustig machte; beide mit ihrem Einfluß in der neudeutschen Schule sehr zum Schaden des Bruckner-Verständnisses. Seine Sequenzen, die übrigens vorwiegend freierer Art sind und durchaus nur als Teilerscheinungen der übrigen Steigerungsfülle zum Vorschein kommen, gewinnen gleichfalls ihre besondere Intensität dadurch, daß das zugleich mit der Rückung in ihnen gelegene Wiederholungsmoment selbst durchaus zu jener gesteigerten Dynamik des Drängens vorgetrieben und gewandelt ist; wer die Wiederholung nach formalistischem Grundgefühl empfindet, muß der Elementarkraft der einzigartigen Sequenzkunst bei Bruckner und ihrer innern Notwendigkeit ahnungslos gegenüberstehen, die eben mit dem Schwung der Höherrückung allein keineswegs erschöpft ist. Jede musikalische Erscheinung, vom einzelnen Ton an und die ganze Musikgeschichte hindurch, steht und fällt mit der Erfüllung des Willens, dessen Träger sie bloß ist; so ist auch hier das Wiederholungsmoment Träger eines Impulses. Von den beiden Schwungkräften der steigenden Sequenz, der Wiederholung und der Hebung, kann bald diese, bald jene das Primäre sein. Sinkende Sequenzen sind denn auch seltener. Viele der Brucknerschen Themen tragen schon die Bestimmung zur Sequenz in sich.

[1]) Unter Sequenz versteht man die Vereinigung von Wiederholung und Rückung, d. h. die ein- oder mehrmalige Verschiebung eines bereits angetönten Bruchstückes auf andere Tonhöhen, meist in Sekunden reihenweise auf- oder abwärts, aber auch in andern Abständen.

Bei Bruckner finden sich nun auch Sequenzsteigerungen folgender Art aus der Verbindung mit außendynamischen Wirkungen ungemein ereign shaft gestaltet: die Erwartung von etwas Kommendem wird von spannungsvoller Erregung durchdrungen, indem einerseits ein Teilgebilde nach der Höhe zu sequenziert, zugleich aber mit diesen Steigerungen ins pp zurückschattet[1]). Ein besonderes Beispiel für diese Erscheinung, die wieder in neuer Form das Ineinander von Erhebung und Erschauern, Gestalten und Rückgestalten spiegelt, kann sich erübrigen.

Was ferner äußerlich als Sequenz erscheint, kann dermaßen von bloßer Kraftgestaltung bestimmt sein, daß man das formale Moment der Reihung in ihr von dieser fast als etwas sekundäres zurückgedrängt sieht. Dies ist folgendermaßen zu verstehen: in Takten wie den nächstangeführten liegt der Anfang einer stürmisch belebten Steigerungswelle, wobei der Sinn des Oberstimmenmotivs durchaus der einer anwirbelnden, wild zusammenraffenden Kraftgeste ist; zwar ist leicht zu erkennen, daß es sequenzartig der Höhe zu gereiht ist, aber Hauptzug der Entwicklung ist weniger dieses absatzweise als das gesamte geschlossene Hinandrängen der Steigerungswelle, das sich im chromatischen Anstieg der Bässe äußert, ferner darin, daß die Holzbläser nur die jedesmaligen Anfangsachtel des Geigenmotivs intonieren und geradlinig zur Höhe treiben; die Sequenzmotive sind demnach nur von diesem gesamten, geradlinig aufstrebenden Hauptzug als innere Entwicklungsgebilde ausgeworfen und die ursprüngliche Idee der musikalischen Sequenz liegt bereits in einer inneren Umwälzung vor: das Primäre ist nicht ein Melodiebruchstück, das in stets höher gereihtem Ansatz ausschwelgt, sondern der gesamte symphonische Steigerungszug, der sich seine Entwicklungsmotive schafft und in ihrem raschen Hinanwirbeln mitträgt, woraus sich jene „sequenzierenden" Wiederholungen ergeben; sie sind vorhanden, sogar als Oberstimme, und trotzdem mehr im Untergrund der Wirkung, wenn man richtig auf den großen Zusammenhang hört:

---

[1]) Solches pp erfordert dann eine Wiedergabe unter besonderer Hervorhebung seines Geheimnischarakters.


III. Symphonie, Scherzo.

Nr. 38. Ziemlich schnell.

Hbl. *p*

Horn *p*

*poco a poco cresc.* —

I. Viol. *p*

*poco a poco cresc.* —

Str. *p*

*mf cresc.*

Auch die motivische Ableitung dieser Figur aus dem Hauptthema des Satzes ist nur noch durch diese dynamische Zweckbewegung bestimmt.

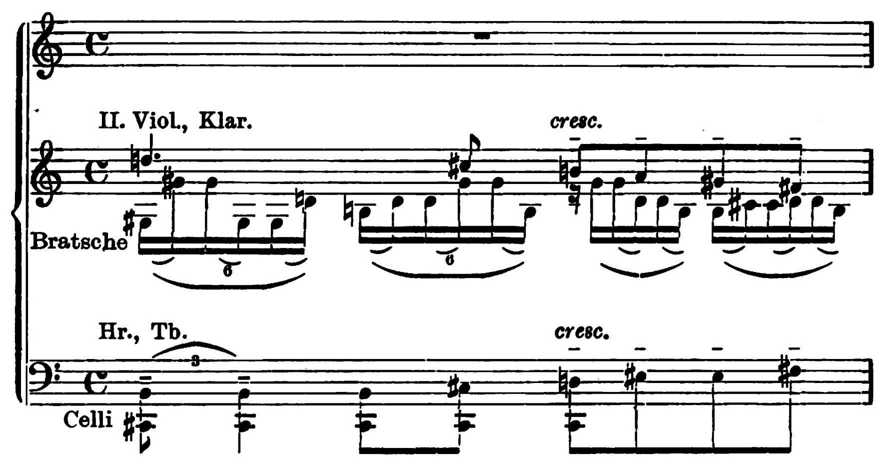
Im Grunde lag derlei auch schon in der Steigerungsstrecke des Beispiels Nr. 32 vor, die bei all ihrer Einfachheit außerordentlich viel Merkmale in sich vereint: im Kleinen zeigt dort die I. Violine vom 4. Takt an sequenzierende Wiederholung eines Teilmotivs, ebenso andere Stimmen mit Motiven für sich; gleichwohl wird der Musiker kaum dazu neigen, dies als Sequenz anzusehen, weil schon in der I. Violinstimme das reißende Emportreiben als Grundinhalt überwiegt, der dies Motiv mit den Achteln auswirft, dazu vom 6. Takt an nur mehr das in Vierteln emporgehetzte Quartmotiv; dazu kommt denn (ganz als Ausdruck dieses durchdringenden Emportreibens in der Gesamtsymphonik), daß jene motivischen Einzelsequenzierungen in den andern Stimmen gar nicht mit der oberen gleichlaufen.
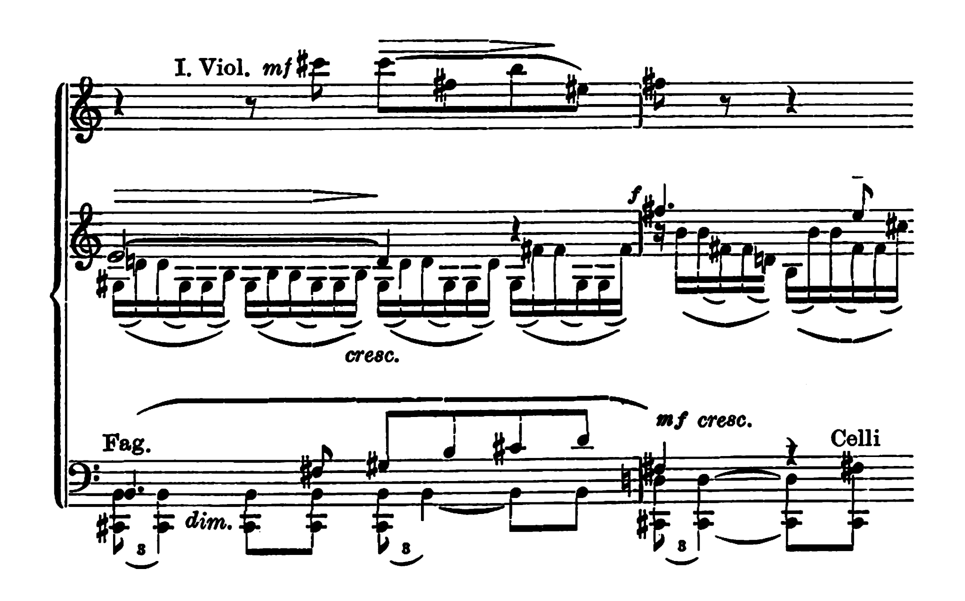
Aber auch wo ein breites, selbstherrliches Melodiestück in Sequenzen ausschwelgt, kann sich eine Unterordnung dieses Einzelmoments unter das Steigern und Schwellen der Gesamtsymphonik in allerhand bewegungsdurchwogten Lockerungen der Sequenzstrenge zeigen. Schon der häufige Fall, daß ein Melodienbruchstück nur in annähernder statt genauer Wiederholung aufscheint, weist darauf, daß im Emportreiben des ganzen Zuges das Übergewicht über die Wiederholungsidee liegen kann, das diese zu neuen Ausbiegungen umwellt. Oder es erscheint das recht häufige folgende Bild: nur eine vortretende Stimme wiederholt ein solches längeres, z. B. zwei- oder viertaktiges Melodiebruchstück (ob genau oder annähernd), während das übrige symphonische Wogen freier weitertreibend die Wiederholungsabsätze unterbindet; womit man dem vorhin erwähnten Falle kurz durchhastender Motivwiederholung hier auch von größeren Sequenzmelodien aus dynamisch wieder nahekommt.

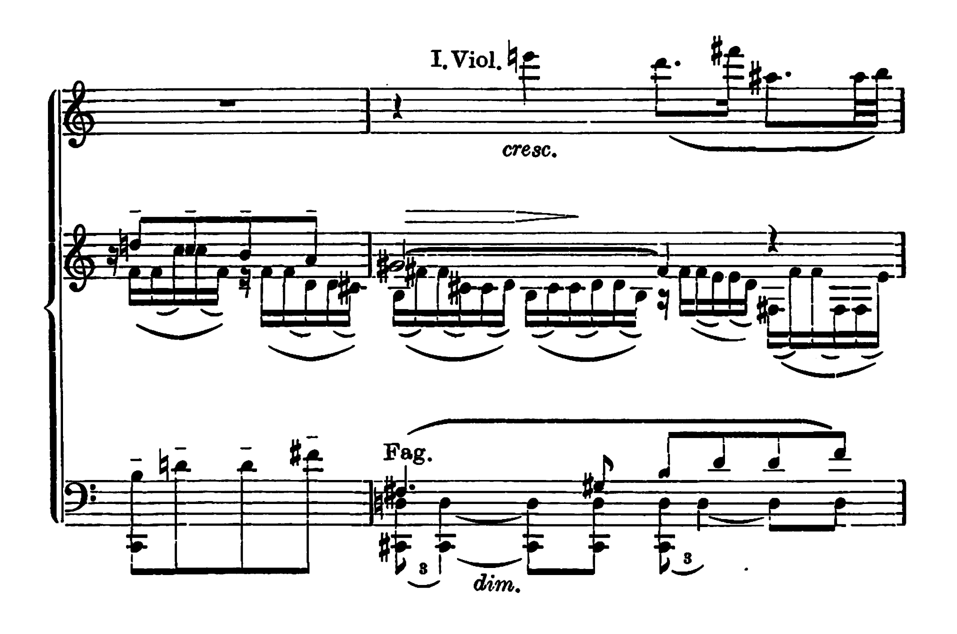
In ähnlichem Sinne ist bei Bruckner eine andere Technik häufig, bei der sich die *Aufsaugung der Wiederholung durch die Rückung* äußert, die beide das Sequenzprinzip ausmachen: er läßt erst ein Gebilde steigend sich wiederholen, setzt dann aber nur die Anstiegreihe der Einsatztöne fort und wirft jenes Melodiengebilde selbst zugunsten eines neuen ab. So sequenziert im folgenden Beispiel die Stimme der II. Violine erst mit einem zweitaktigen Melodiestück, im 1. Takt auf d, im 3. Takt auf fis einsetzend, worauf man den Einsatzton g des 5. Taktes als Fortsetzung dieser Reihung empfindet: mit ihm aber wiederholt sich nicht das gleiche Liniengebilde, sondern setzt ein anderes, das Anfangsmotiv des Satzes, ein.

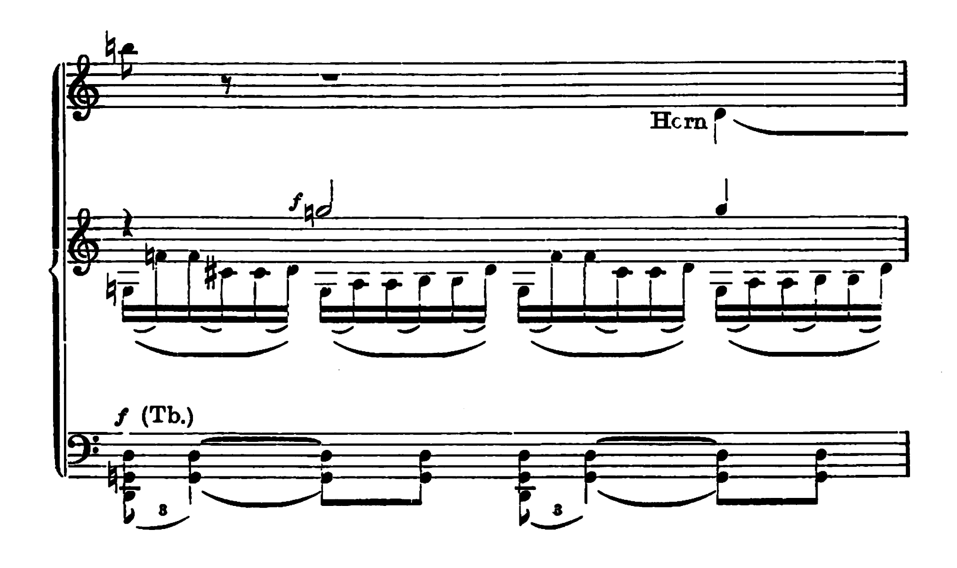
VIII. Symphonie, 2. Satz.

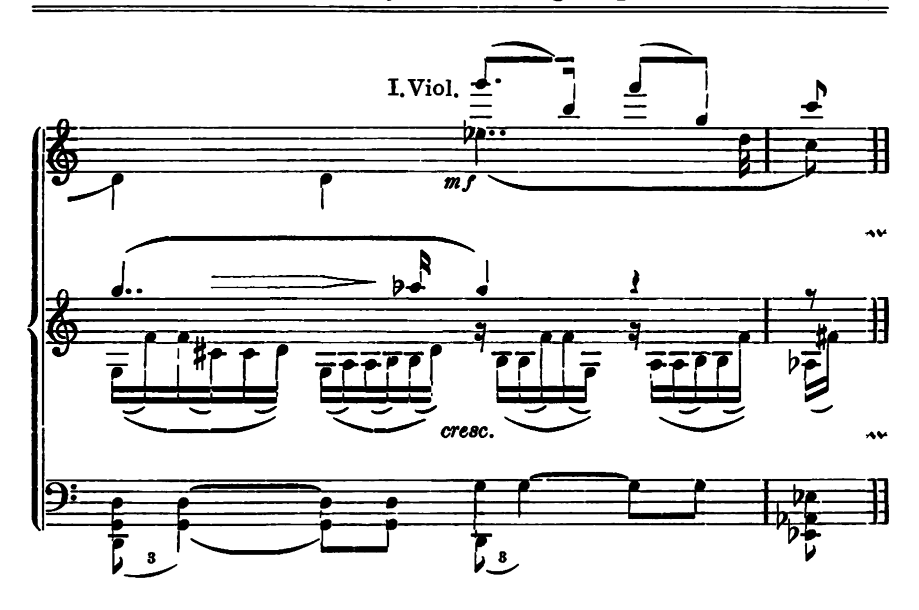
Nr. 39. *Adagio.*







I. Viol.
cresc.
Fag.
dim.


Horn
(Tb.)




Das Beispiel zeigt zugleich wieder ein charakteristisches Einspielen dynamischer Motive in die Steigerungssymphonik. Man betrachte die Wendungen, die eine leicht zwischengeworfene Melodie in der I. Violine annimmt; sie überwölben die einzelnen Teilstücke der führenden II. Violine, dienen aber noch ganz anderm Zweck als der Überkappung von Pausen oder dergleichen; es sind Figuren, welche von einem ausklingenden Teilstück bis zum Ansatz des nächsten die Schwebe halten, und man beachte ihren Charakter flugartiger Ausbreitung, der sich das zweitemal (mit dem Höhersteigen) auch in seiner Ausdrucksbewegung steigert. Zugleich zeigt sich auch an diesen Takten wieder die Technik nachflutender Tiefenwellen: während des Abklingens vom führenden Teilgebilde der II. Violine, also im 2. und 4. Takt, dringt jedesmal von der Tiefe (Fagott) eine Anstiegsbewegung auf, deren dynamische Bedeutung im Wellenfluten gänzlich die der „Imitation" vom Hauptmotiv zurückdrängt. Doch auch dies ist noch verfeinert und vervielfacht: schon einen halben Takt zuvor setzt jedesmal die gleiche Auftriebbewegung in den Celli ein, die gerade in dem Augenblick von unten her eingreift, wo sich die Hauptmelodie senkt; das symphonische Wellenbild zeigt also wieder mehrfach ineinander dringende Innenflutungen. Überflüssig, zudem auf die starke Wellenmotivik der kleinsten Innenformen, die Mittelbewegungen der Bratschenstimme, hinzuweisen.

*Beobachtung der Steigerungswege an einem längeren Zusammenhang*

Leitete so die Betrachtung der Steigerungstechnik vom Großen wieder auf Teilmomente zurück, so mag diese zum Schluß ein Beispiel wieder zusammenfassen, das ganze Wellenreihen als weittragenden Einheitszusammenhang in geschlossenem Bilde zeigt; solches Überstreichen längerer Partiturstrecken in größerem Zuge vermag nunmehr nicht nur den eingangs beschriebenen Allgemeingrundzug zusammengehöriger Wogensteigerung zu beleuchten, sondern das formdynamische Einspielen all der Teilstillstände und Rückflutungen. Man verfolge z. B. ein Bruckstück aus dem 1. Satz der III. Symphonie, das erste langsame und weite Steigerungsauffluten der Durchführung, bei K beginnend, wobei der großen Übersicht zuliebe Einzelheiten möglichst beiseite bleiben sollen[1]). Bei K setzen die ersten geschlossenen Wellenzüge an, ihnen gehen bereits mehrere lange und ruhige vorbereitende Ansätze voran, die einzeln verklingen und eine dumpfe sturmerwartende Stille ausbreiten; teils sind es nur lang gehaltene Akkorde, teils breitgezogene Reste vom Hauptthema; sie reichen noch in den abklingenden Expositionsteil zurück und kennzeichnen als stimmungsschwere Grundspannung den Übergang in die Durchführung.

Bei K nun ein erstes bewegtes Regen: im Streichertremolo die stark bewegten Umspielungen des Hauptthemas, das selbst langsam in tiefen Streichern und Bläsern in einzelnen, zur Höhe strebenden Zügen aufsteigt; aber der ganze Wogenansatz klingt wieder ruhig in den Holzbläsern aus, ähnlich wie die vorangehenden, vereinzelten Ansätze, die sich noch überhaupt nicht zu geschlossenem Zuge verdichtet hatten. — Dann wieder die ungemein charakteristische völlige Leere einer Pause (wie erfüllt klingt die!) und ein zweites Mal ganz ähnliches Ansetzen (bei L) nur mit etwas stärkerer Ineinanderführung der einzelnen Linien vom Hauptthema. — Abermals Ausklang in eine Pause und nun (bei M) Ansatz einer Welle in der durchsichtigen und abgerissenen Tongebung vom Streicherpizzikato (diese wieder als Symbol der noch matten Kraft). Dabei erst eine viertaktige Unisonwelle der Streicher, die nur von einer gleichfalls thematischen Holzbläserlinie überstrichen ist, und (nach einer kürzeren Pause) neu an-

[1]) Die Hauptetappen sind zur Erleichterung der Gesamtübersicht durch Sperrdruck herausgehoben.



setzt, diesmal erst zu längerem Zuge. (Man beachte die Wirkung des erst symmetrisch gerundeten Viertakters: noch ruhige Anschwungsdynamik, die hernach in die gespanntere einer durchgängigen Fortbewegung übergeht). Darüber das thematische Motiv der Holzbläserlinie in dichterer Führung über die Holzbläser ausgestreckt. Abermals Verhauchen der Steigerung, die diesmal schon eine längere Welle ausspannte. — Neuaufstreichende Ansätze (bei N); aber nun beachte man die charakteristische Meidung gleichförmigen Wachstums: die Entwicklung, die zwar nun in größeres Schwellen treibt, greift zuerst hinter die schon erreichte Kraftdichte zurück — überall die Ansatztechnik des Zurückschwingens und Atemholens; denn zunächst erscheinen wieder zwei nur viertaktige Ansatzwellen, die auch nur vom Pizzikato, also noch der Tongebung geringerer Wesenhaftigkeit, getragen wird. Dabei sind sie jedoch etwas stärker von Bläsermotiven überstrichen als der gleichartige Ansatz bei M, hingegen wieder schwächer als die unmittelbar vorhergehende Verdichtung; man erkennt also im Steigern die wunderbare Gleichgewichtskunst neuen Zurückschwingens, das aber dennoch stärkere Kraftkeime birgt als das frühere Neuanschwingen. Innerhalb dieser spannungsvollen Kraftansätze (von N an) birgt aber die zweite jener Viertaktwellen im einfachen f verstärkte Willensimpulse gegenüber der ersten im pp. Sie trägt leichte Holzbläserverstärkungen und klingt (8. Takt nach N) höchst charakteristisch aus: in einen Posaunenakkord; im Verklingen zugleich schwere, weihevolle Ankündigung; gegenüber den einzelnen gehaltenen Ansatzklängen vor der Durchführung ist dies eine bedeutungsvolle Wandlung im Spannungsgehalt der Leere: dort waren es wechselnd Holzbläser und Streicherakkorde (bruchstückweise von mildem Hornton durchzogen), Klangausdruck noch einer gewissen atmosphärischen Leichtigkeit gegenüber der nun im Laufe der Zusammenballungen erreichten dumpfen Druckspannung vom leisen Posaunenakkord; all die zusammengezogene Kraft lastet in diesem Teilausklang zu neuerlicher Leere. (Über den verborgenen Zusammenhang solcher Posaunenakkorde mit Bruckners Choralsymbolik s. später.) Bisher also sind alle die verschiedenen Steigerungsansätze eigentlich noch in die Leere gebreitet, aus der sie sich lösen, wie zu Gewölk zusammenballen und wieder zerwehen; man sieht, wie Bruckner vor allem die Spannungen verteilt, ehe er wirklich zu gesammeltem Kräfteausbruch ansetzt. — Dieser vollendet sich erst langsam aus neuem

Zuge, der (9. Takt nach N) in geschlossener Verdichtung anhebt (für diese wird ein leises Tremolo in den mittleren Streichern charakteristisch, ebenso der Übergang der Baßstimme zu gleichmäßig pochenden Rhythmen, erst halb-, dann vierteltaktig). Das vorherige Motiv der Quartlinie (aus dem 1. Hauptthema) erscheint überall in dichterer Verarbeitung, die zu sehr starker Engführung übergeht — auch dies nur als technischer Teilausdruck der ganzen Kräfte- und Klangverdichtung. Das wird nun zu einer letzten, bedeutend länger ausgespannten Steigerungswelle, die (nach 20 Takten) in einen fff-Höhepunkt ausmündet; er ist zugleich durch vollen Ausbruch des .1 Hauptthemas im Unison des ganzen Orchesters gekennzeichnet, des gleichen, dessen motivisches Material bereits in unerlösten Andeutungs- und Teilbildungen die ganze bisher verfolgte Steigerung bestritt; so gewinnt man auch von hier aus wieder ein Streiflicht auf die Entwicklungstechnik, welche die Thematik selbst von den Steigerungszügen getragen erscheinen läßt. (Alle die übrigen typischen Entwicklungsmerkmale bieten sich von Anfang an auch sehr deutlich dem aufs Einzelne eingehenden Beobachter.)

Aber auch diese Gipfelung kann noch nicht als Ende, nicht einmal als Abgrenzung der gesamten riesigen Wogenanlage bezeichnet werden, es ist nur der Ausbruch eines ganzen, breiten Höhepunktsteiles! Es folgen in dessen phantastischem Aufriß noch mehrere Höhepunktsübersteigerungen, Teilrückflutungen und erst nach sehr langem Wellenspiel (in dem das ruhigere Gesangsthema [R] der Dynamik breit abstillender Rückentwicklung dient) vollendet sich überhaupt der ganze übergreifende Hauptbogen aus der Satzform, der Durchführungsteil, (der mit seinem Ende [bei S] selbst wieder intensive Vorbereitungsspannung gegen die Auslösung der Reprise hin sammelt). Doch von alledem später. Hier mag der Aufriß des Steigerungsteiles selbst genügen, der die wunderbare Kraft einer über aufstreichende Teilansätze und Einzelwellen zusammengewölbten Wellensteigerung zeigt. Will man derlei übersehen, so muß man Einzelwellen zusammenfassen, bis ganz einfache Umrisse hervortreten. Die wirken dann bei Bruckner stets überwältigend schlicht. Selbst wenn man hier beim erreichten ersten Höhepunktsausbruch Halt macht, also nur den Steigerungsteil aus dem viel größeren Entwicklungsbogen einmal ins Auge faßt, so tritt aus der Verlaufsfülle die folgende Einheit eines recht einfach übergreifenden Steigerungsumrisses heraus: die vielen kleinen und kleinsten Teilwellungen

schließen sich zu drei übergreifenden Teilbogen; der erste (beginnend einen halben Takt vor K) reicht über 16 Takte (man beachte die in der Taktzahl noch schlummernde Rundung einer ersten Ansatzwelle, zugleich die in ihrem Zuge bereits stark überströmte Innenstruktur: es st ein prachtvoller Einzelbeleg für die Spannung zwischen Symmetrie und ihrer Überwindung!). Der zweite (beginnend von L) reicht über 14 Takte; der dritte (von M an) kann als Einheit für sich angesehen werden, die al'e die besprochenen Ansatzregungen zusammenfaßt, vor allem durch die motivische Einheitlichkeit, dann indem zwischen seinen einzelnen Teilwellen zwar Absätze, aber nicht mehr jene fermatenartig gedehnten Pausen eintreten; er reicht im ganzen über 45 Takte. Diese drei übergreifenden Teilbogen formen mithin das höchst eingängliche Entwicklungsbild zweier ansetzender und eines viel ausgespannteren, erfüllenden Kraftzuges. Zieht man nun, weiter zurückgreifend, in Betracht, daß dem ersten davon noch ein ganzer Teil (scheinbar zerrissener) Vorbereitungsstille vorangeht (bis zu K), so schließt sich alles zu höchst logischem Formbilde[1]).

---

[1]) Vollends, wenn man den harmonischen Aufbau betrachtet. Schon im vorbereitenden Teil (vor K) löst sich die Entwicklung in sehr charakteristischer Weise aus d-Moll; sie hält auf der Parallelstufe inne, dem F-Durakkord und hier erhält die ganze Spannungsstille eine wundervolle plötzliche Eindunkelung durch dessen Übergang in den f-Mollakkord. Der Ansatz bei K geht dann von f-moll aus, treibt weiter dunkelnd gegen Be-Tonarten, aber gerade mit seinem Ausklang legen sich die Klänge zu einer dominantischen Spannung $D^7$, die sich dann mit dem nächsten Neuansatz (L) in g-moll auslöst; so überbrückt auch die harmonische Spannung das Absetzen zwischen den Teilstücken, das man auch schon rein wellendynamisch nicht als ruhend empfinden würde. Der zweite der übergreifenden Teilbogen (von L an) ist harmonisch wieder so gebaut, daß er gegen Be-Tonarten dunkelt und aufhellend mit einer Dominante, $E^7$, ausklingt, die sich über die Pause gegen das Kommende hin öffnet. Damit tritt vor allem mit dem g-Mollansatz die harmonische Sequenzwirkung gegenüber dem früheren f-Mollansatz hervor, ihrerseits als Ausdruck der Schichtsteigerung, die im übrigen, namentlich in der Motivverdichtung hier keine genaue Sequenz aufweist. Der dritte dieser Teilbogen (bei M), mit der Dominante a-moll beginnend, setzt demnach wieder um einen Ton höher an, somit in der Harmonik mit verborgener Sequenzwirkung, die freilich im übrigen zugunsten anderer Motivverarbeitung aufgelockert ist. Von diesem Beginn mit der Dominant a-moll an steht der dritte große Teilbogen erst in d-moll, schwankt stärker aus, gleichfalls vornehmlich zu subdominantischen Wendungen, und ladet zuletzt über langgespannte Dominantwirkung mit dem Höhepunkt d-moll aus. Schon dieser

Das ist nur ein typischer Einzelfall; an ihm tritt auch im großen der ungemein naturhafte Charakter von Bruckners Musik wieder sehr stark hervor, der gleiche, der auch schon in seinem symphonischen Klangausdruck liegt, der Art, wie Kräfte zu Massen werden: Ansetzen aus der vollkommenen, druckschwülen Stille, das Geheimnisvolle der Brucknerschen Pausenkunst, das erste Gären unbestimmten Kraftwillens, Regung und zusammenziehende Verdichtung, alles von schwerem Schöpferhauch stimmungshaft durchatmet, und die ungeheuren Ausladungen.

### *Kraftformen des Höhepunkts und seine Übersteigerungen*

Daß die Ausdrucksbewegungen im Augenblick höchster Kraftfülle zu den psychologisch aufschlußreichsten für jede schöpferische Gestaltung gehören, bedarf weiter keiner Erklärung. Eine noch verhältnismäßig einfache Unterscheidung ist die zwischen Höhepunkten, die eine volle Entladung darstellen und solchen, aus welchen sich im Wellenverlauf wieder eine Rückentwicklung kettet; zwischen diesen Grenzfällen liegen unzählige Übergangs- und Vereinigungsmöglichkeiten, vor allem aber ist an Bruckners Formtypen das reich-

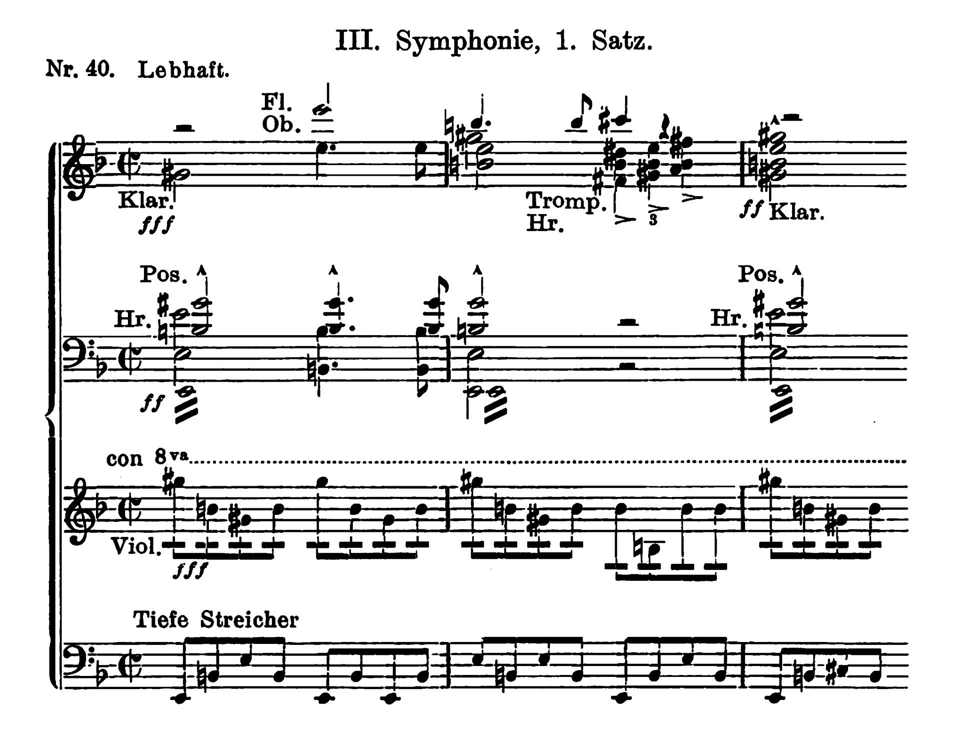
---

schließt demnach in kräftigster Einheit zum Ausgang zurück (die sich hernach ebenso kraftvoll weiterwölbt), und man erkennt zugleich das Eingreifen der harmonischen Wege in die dynamische Entwicklung: Bruckner setzt hier überall mit Rückspannungen (Dunkelungen) gegen die Öffnung der Spannungsbogen hin an, im einzelnen zugleich unter vorausweisender Spannungsüberbrückung der Teilabsätze. Aber noch mehr: während die Ansätze der drei Hauptbogen Sequenzverhältnis von f-, g- und a-moll aufweisen, zeigen die Enden folgendes Verhältnis: die ersten zwei Teilbogen schließen auf $D^7$ und $E^7$, der dritte gipfelt im Ausbruch von d-moll (letzterer ist zwar nicht sein Ende, aber doch ein Lösungsereignis, das überdies auch die weitere Haupttonart feststellt, diese weicht somit in der Durchführung nicht einmal von der des ganzen Satzes ab;) folglich geht dem Grund- und Hauptakkord (d) mit dem ersten Bogenende ein Spannungsklang voraus, der auf seine Subdominante gerichtet ist ($D^7$ ist Dominante von d IV) und mit dem zweiten ein Spannungsklang, der auf seine Dominante gerichtet ist ($E^7$ als Dom. von d V). Das offenbart nun eine ungeheure Baukraft; schon dies Stück (und es ist immer noch ein Teilstück, nur das steigende der Riesenwelle) wirft ein Licht auf Bruckners Genialität in der Gleichzeitigkeit harmonischer Rundung und Spannung; innerhalb der ersteren ist die letztere auf die Wellensteigerung gerichtet (durch Schichtung wie durch die erwähnten Rückspannungswege). Man muß nur auf große Ausmaße den Bogen des Baues folgen können.
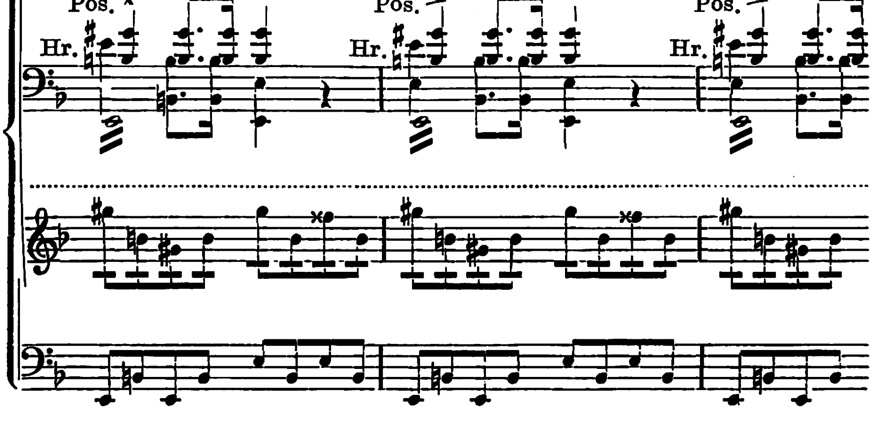
gewaltige Bild zu verfolgen, wie sich nach einem noch so starken Höhepunktsausbruch selbst noch weitere Kraftstraffungen vollziehen oder wie weitere explosive Kraftausladungen folgen, die sogar den eigentlichen Ausbruch noch übersteigern können. Bruckners Höhepunkte sind häufig kein Augenblick, sondern phantastische Gewaltereignisse ganzer Höhepunktsstrecken, vor allem natürlich jene, die nach mehrfachem Teilanwogen eine Gesamtsteigerung zur Ausladung bringen. Es gibt überall bei Bruckner gelöste und ungelöste Höhepunkte in wildbewegtem Widerspiel, und ebenso wie er seine Steigerungen aus vielfachen Ansätzen und nachdrängendem Innenfluten gestaltet, so ist bald zu erkennen, daß auch die Kraftvorgänge in den Höhepunkten selbst keineswegs einfach sind, sodaß ihre Vielfältigkeit erst zum Gesamtbild einer solchen Kraftgipfelung zusammenfließt.
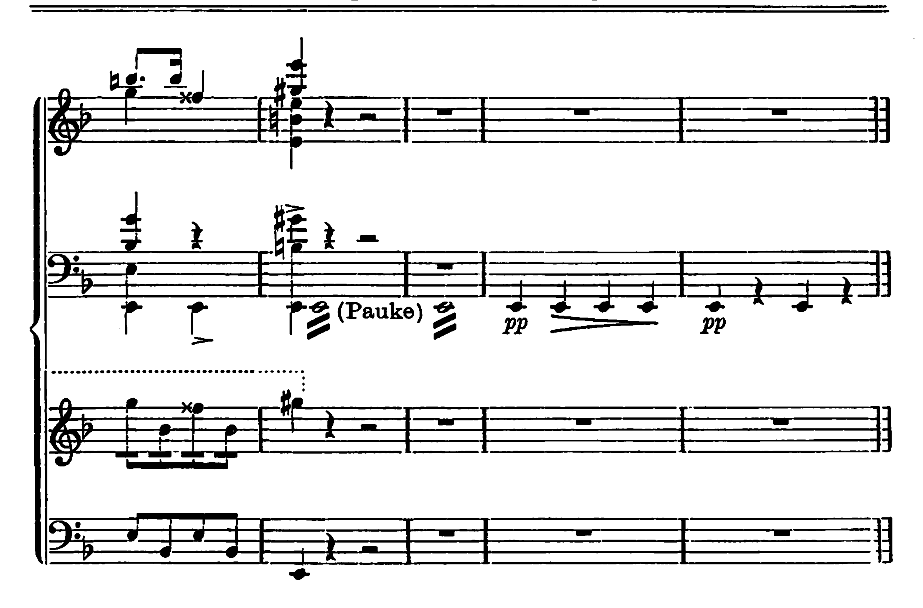
Am besten ist hier von Einzelbeispielen auszugehen. Mit dem ersten der nächstangeführten Takte tritt ein mächtiger (auch harmonisch nach vorangehender Be-Tonartswendung hell aufstrahlender) Höhepunkt ein:

III. Symphonie, 1. Satz.



Fl.
Ob.
Tromp.
Hr.
Fl.
Ob.
Klar.
Pos.
Hr.






(Es ist übrigens einer der Höhepunkte, die bald dem letzterwähnten in d-Moll nachfolgen, er gehört immer noch der Durchführung an, als der letzte aus einer ganzen Höhepunktsreihe; doch mag dies Teilstück hier für sich betrachtet bleiben). Wenn man über den ersten, den eigentlichen Ausbruchstakt hinausblickt, so sieht man nicht etwa bloß längeres Halten der vollen Kraftansammlung, sondern folgenden Vorgang: das kräftige Ineinanderwirken der Bläsermotive in den ersten zwei Takten erfährt innerhalb des weiterstrahlenden E-Durakkords noch eine starke Verdichtung, eine gesteigerte Engführung, die sich zugleich auch in den Schnelligkeitswerten erhitzt (Motivverkleinerung vom 5. Takt an); folglich nimmt auch die orchestrale Klangdicke immer noch zu[1]). Es ist ein Nachziehen der Straffung, in physischem Vergleich Nachdringen einer neuen Blutwelle in die schon erreichte Höchstanstrengung; in dieser selbst also ein ähnlicher Vorgang, wie er schon mehrfach in nachflutenden Tiefenwellen bei Steigerungen anzutreffen war, hier aber in weniger sichtbarer Weise und auf den andern dynamischen Augenblick übertragen; auch ist es hier kein Neuauf-

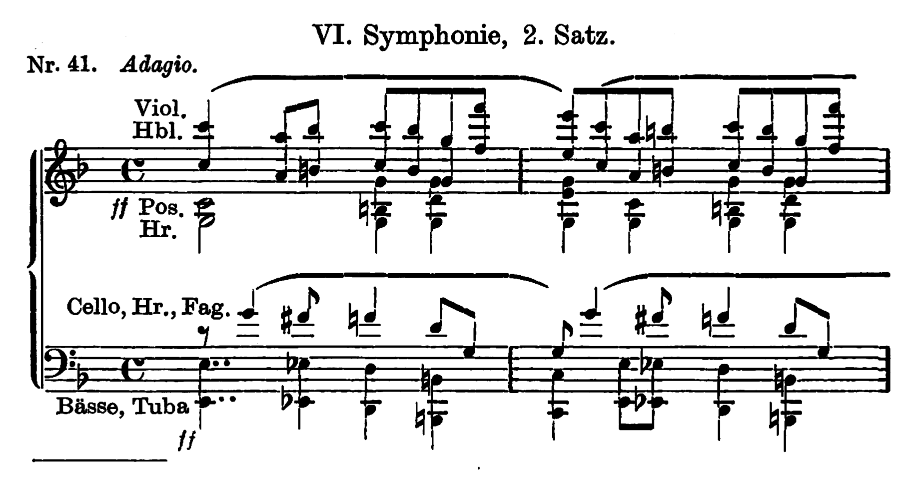
[1]) Auch die verbreiternden Triolen im 2. und 4. Takt (Blechbläser) sind bei Bruckner häufig Höhepunktswirkungen, besonders in Gleichzeitigkeit mit sonst geradtaktigen Teilrhythmen. Es ist nur ein Einzelfall des noch zu besprechenden, in der Gleichzeitigkeit zwei- und dreifacher Taktteilung beruhenden „Bruckner-Rhythmus“.

strömen aus der Tiefe, sondern durch den Gesamtklang gebreitete Bewegungs- und Klangfülleverdichtung. Daß aber mit dem ersten Takt doch andrerseits eine Höhpunktsgefühl voll erreicht ist, bestätigt nebst dem Ausbruch des fortan gehaltenen Akkords (und nebst dem Einschlag von Pauke und Posaunenklängen) vor allem der Eintritt der Ausbreitungsfigur in den Streichern. Es ist das auslade nde Motiv, dessen Wogenspiel auch ein Beispiel aus anderer Symphonie schon zeigte (s. Nr. 32, auch 42) und das gleichartig oder wenigstens ähnlich fast überall bei Bruckner wiederkehrt, teilweise sogar aus entwicklungsmotivischer bis zu thematischer Bedeutung gehoben[1]). Es umstrahlt hier den ganzen breiten E-Dur-Höhepunkt, während er innere Kraft nachzieht und sammelt. Und so kommt es, daß ihn Bruckner, wo er ihn abreißt, zu einer nochmaligen Ausladung ausbrechen läßt[2]), mit dem Hinausschallen in die Leere viertaktiger, nur von nachbebendem Paukenton erfüllter Pause.

Solche Vorgänge einer Überspannung bereits erreichter Höhepunktsspannung geben einen Begriff von Bruckners strotzender Kraftfülle und phänomenalem Temperament, schon wenn man sie sich auf gleichartige Vorgänge physischer Kraftanstrengung übertragen denkt.

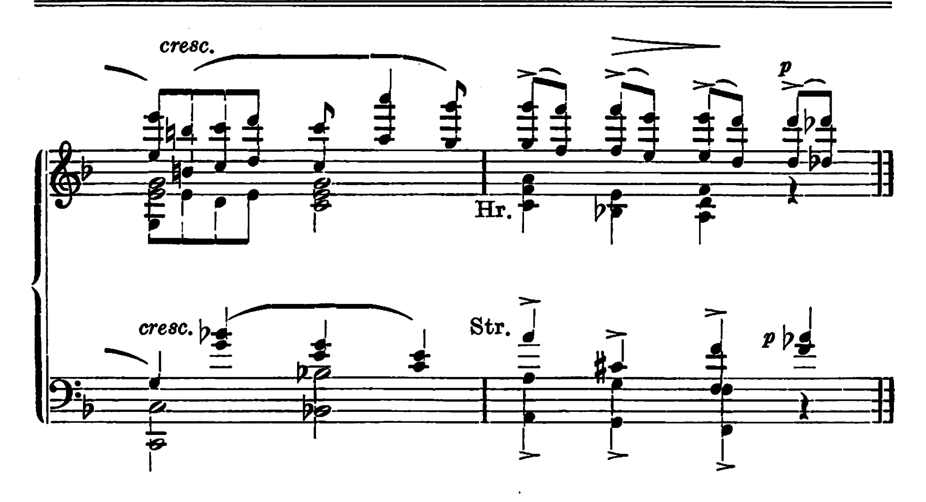
Einen anderen Typus zeigen folgende Takte:

VI. Symphonie, 2. Satz.




[1]) Das gleiche Entwicklungsmotiv der Ausbreitung tritt wie bei Höhepunkten auch in Tiefepunkten der Leerewirkungen hervor, ein tiefsymbolischer Zusammenhang, den man z. B. in der IV. Symphonie oder im Tedeum deutlich verfolgen kann (vgl. auch S. 427, Anm.).

[2]) Ein mächtiges sf ergibt sich da von selbst.




Im ersten Takt der Augenblick starken und deutlichen Höhepunktseintritts (der sich auch durch den plötzlichen Einbruch des C-Durakkords nach Gis⁷ abhebt, sowie durch plötzliche sehr erhebliche Instrumentalverstärkung). Auch genau mit dem ersten Takt entsteht eine Wellenfigur, den erwähnten Ausladungsfiguren ähnlich, aber breiter und mit einem Unterschied: sie wiederholt sich nicht in gleichmäßig auskreisenden Wellen (wie die der Streicher in Nr. 40), sondern weitet sich und überschlägt ihren Höhepunktseintritt noch; und darin beruht die Eigentümlichkeit, die ein weiteres Steigern innerhalb des Höhepunktes bewirkt; mit dem Hochgang zu Ende des ersten Taktes leitet die Höhenwelle noch eine Terz höher, über das f schlagend bis ins e, ebenso nochmals zum 3. Takt hin, und in dieser Wiederholung liegt eine Ansatzkraft, die nunmehr mit der zweiten Hälfte des 3. Taktes bis ins a hinantreibt. In diesem gewaltigen Linienspiel allein erkennt man die herrliche, naturhafte Unregelmäßigkeit des Kraftwogenspiels. Aber auch in den Mittelstimmen erstehen flutende Motive, die eine solche Weitersteigerung durchführen, doch mit anderen Höhepunktstellen, nach dem üblichen Bilde bewegter Durchwogtheit: die erst chromatisch sinkende, dann wieder hoch anschwingende Figur (Celli, Horn) gipfelt erst zweimal im g, hernach darüber schwellend im b und a. Das von Bruckner hinzugesetzte Crescendo nach dem Höhepunkts-ff ist fast überflüssige Verdeutlichung eines Schwellens, das sich auch für die äußerliche Tonstärke mit alledem ergibt. Es beruht also allgemein ausgedrückt darin, daß
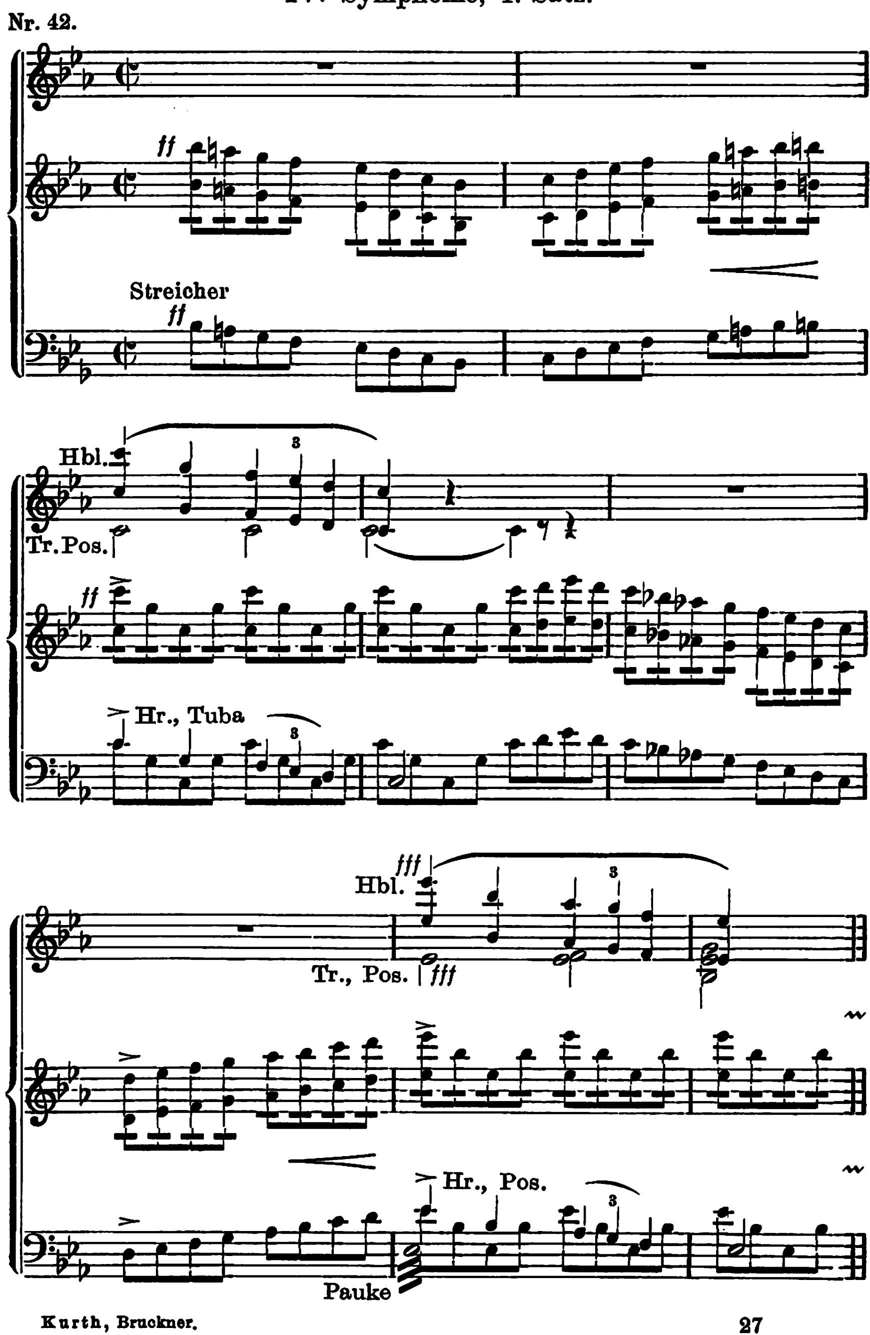
an Höhepunkten Figuren ansetzen, die innerhalb der tosenden Höhepunktsfülle selbst noch aufschwellen und die ausladende Wucht ihres Eintritts noch übersteigern. Derlei ist häufig in solcher Form wiederzuerkennen, daß einander die Wogen im Höhepunkt ganz dicht überstürzen, wie hier noch in verhältnismäßig breitem Ausgreifen.

Ebenso wie im Steigerungsverlauf kommt ferner innerhalb von Höhepunktsklängen auch ein weiteres Nachfluten von Tiefenwogen in Betracht, die sich aus dem Innern lösen und zur erreichten Höhe ihrerseits neu aufstreichen. Man betrachte daraufhin z. B. den berühmten Höhepunkt des C-Dur-Quartsextakkords gegen Ende vom Adagio der VII. Symphonie (Buchst. W).

Ferner erscheinen die erwähnten p-Wirkungen auch im Dienste der Höhepunktstechnik wieder. In Beispiel Nr. 20 ist der Höhepunktseintritt des 3. Taktes nach dem Crescendo ins p gerückt, um von da noch außendynamisch weiterzusteigern. Somit ist dort der ganze Höhepunktsrücken selbst als ein Crescendo gefaßt. Zugleich äußert sich das auch hier in der Erscheinung, daß die Mittelstimmen innerhalb des Höhepunkts noch weitersteigern, der sich andrerseits durch die Entwicklungsmotive der Oberstimme mit dem 3. Takt einstellt und vor allem harmonisch durch die für Bruckner höchst charakteristische Verwendung des Quartsextakkords als des brechenden Klangs angestrengter Höhepunktsspannung.

Von aller derartigen, sehr verschiedenen Nachspannung der Innenkräfte im Höhepunkt sind aber jene Entwicklungsformen verschieden, in welchen zwei oder mehrere Höhepunkte einander übersteigern. Auch dieser Gedanke, den Bruckner in höchst interessanten Formen entwickelt, läßt ohne weiteres die Parallele mit seiner Steigerungstechnik erkennen, die freilich nicht in bloßer Übertragung ihr Bewenden haben konnte. Ein noch einfaches Beispiel kann an die Takte von Nr. 32 anknüpfen (der letzte der dort angeführten Takte ist der erste der folgenden Partiturvereinfachung):

## IV. Symphonie, 1. Satz.



Hier ist sehr plastisch erkennbar, wie nach dem Wellenaufsturz des ersten Höhepunktes (13. Takt des Beispiels Nr. 32) erst ein Absturz zu folgen scheint, der aber keineswegs ein Abebben der Welle einleitet, sondern nur das Ausholen zu neuem, reißendem Ansturm darstellt, aus dem sich der vorher erreichte Gipfel noch höher schichtet; technisch geschieht das hier in einfacher Rückung um einen Ganzton aufwärts, und auch dieser zweite Höhepunkt des c-Mollakkords (3. Takt von Nr. 42) wird gleichartig nochmals übersteigert, diesmal noch wuchtiger um eine Terz bis zum Eintritt der gleichen Ausbreitungsfigur auf Es (7. Takt), wovon dann erst Rückleitung erfolgt[1]). — Wie bei den vorherigen Fällen könnte auch hier die Frage eingeworfen werden, ob dann nicht einfacher die vorherigen Höhepunkte sich nachträglich als noch gar nicht der Gipfelung zugehörig herausstellen; das wäre ganz äußerlich und ohne Musikgefühl rekonstruiert; von den Erscheinungen, die schon rein technisch die gefühlsmäßig ohnehin ganz unmittelbare Höhepunktswirkung bestätigen, ist auch hier die deutlichste der Eintritt der Entwicklungsmotive von Höhepunkten, sie setzen hier sogar in allen Streichern unison ein[2]), und es sind wieder die selben wie in Nr. 40 u. 16 aus der III. Symphonie.

Solche mehrfache Einzelentladungen ergeben eine andere Art der Höhepunktsdehnung als sie in den vorherigen Fällen noch ge-

---

[1]) Man beachte auch, wie dieser drittmalige Höhepunkt (7. Takt) durch die Dissonanz in den Trompeten eine Schärfung erfährt; ferner tritt folgende instrumentale Feinheit in den Dienst dieser Technik von Höhepunktsübersteigerungen: nur zum ersten Höhepunkt (13. Takt in Nr. 32) und zum dritten (7. Takt in Nr. 42) setzt Bruckner einen Paukenwirbel; darin liegt eine ungemein feine Dynamik: der Eintritt der Höhepunktsstrecke, dann der Höhepunkt von dieser selbst (3. Teilgipfel) erhalten diese schlagkräftige Entladungswirkung, dazwischen dringt in den mittleren Gipfel zugleich mit dessen Steigerung gegenüber dem ersten doch auch eine leichte Kraftlockerung, die als Ansatz zur Endentladung wirkt.

[2]) Äußerste Konzentration der Höhepunktskraft äußert sich zuweilen darin, daß überhaupt nur eine unisone Kraftlinie aus der Steigerung herausspringt, wobei dann diese bereits die vollste Kraft des Orchesters aufbrachte — ein Beweis, wie die rein energetische Wirkung solcher Unisonlinie allen äußeren Kraftaufwand übersteigern kann. Dies findet sich vornehmlich bei Themenentwicklungen der III. und IX. Symphonie, wobei dem freilich noch eine besondere, noch zu besprechende Formbedeutung der Themen zukommt, aber auch sonst gelegentlich, z. B. in der Vierten, Fünften u. a.



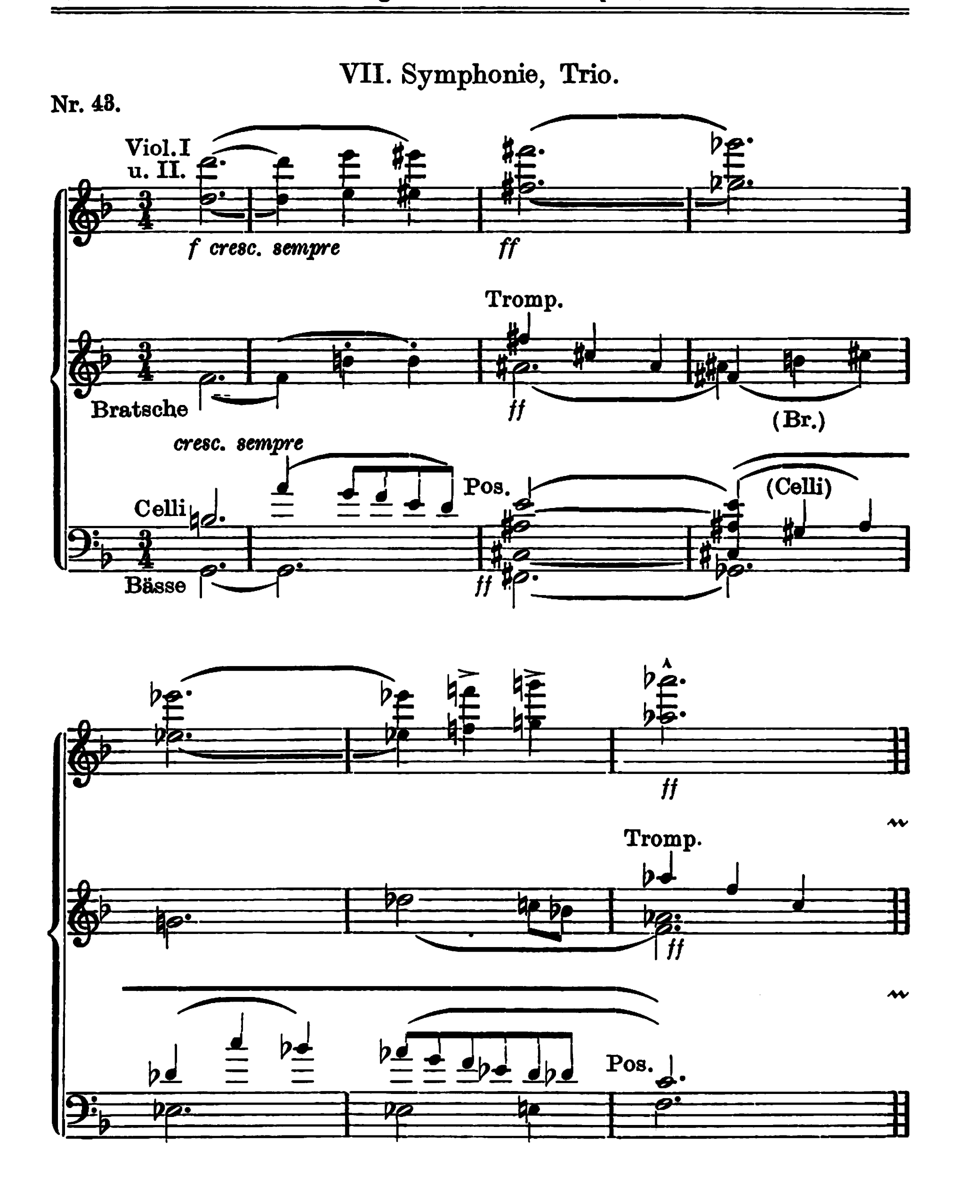
straffteren Kraftnachfließens (Nr. 40 und 41) liegt. Gemeinsam ist beiden Arten die breite Gipfelstrecke nach den Steigerungen, dort war sie eine geschlossene, aus innerm Nachschwellen, hier hingegen eine zerrissene, die zackig über mehrere Gipfelaufstürze verläuft. So ist Bruckners Symphonik an breiten Höhenrücken oft von wild-ausladender Zerklüftung.

Soweit man die Höhepunkte selbst ins Auge faßt, ist neben der zuletzt beobachteten einfachen Höherrückung auch harmonische Auflichtung (also gegen stark dominantische Wendung hin) ein häufiges technisches Mittel. Ein einfacher Hinweis kann genügen: im 1. Satz der V. Symphonie beginnt bei F eine mehrfache Wellensteigerung; sie gipfelt im 17. Takt darauf (wieder unter Ausbreitungsmotiven) im Des-Durakkord; diesen übersteigert nach vier Takten ein neuer (auch instrumental verstärkter) Kraftansatz im grell aufleuchtenden A-Dur, unter gleichen Motiven, aber im übrigen nicht unter genauer Sequenz. Oft hinwiederum treibt Bruckner mit Übersteigerungen die Höhepunktsakzente zu gebrochenen Akkordwirkungen, sprengt sie zu Dissonanzen auf, als Effekt höchster Angestrengtheit, der Erreichung zerflimmernder Grenzen.

Doch sind diese Übersteigerungsmittel keineswegs die einzigen und ihre Formen unaufzählbar vielfältig, vor allem auch unbegrenzt reichen gegenseitigen Ineinanderspielens fähig. Übersteigerungen sind keineswegs nur vollsten Kraftstellen des Orchesters eigentümlich; Begriffe wie der des Höhepunkts sind immer relativ zu nehmen und dieser kann auch innerhalb milden Wellenspiels die gleichen Erscheinungen in weniger ausbruchsartiger Gewalt aufweisen. Dies ist z. B. bei folgenden Takten aus einem träumerisch-ruhigen Satz der Fall, wo eine Höhepunktsübersteigerung in eigentümlicher Kraftdurchwirkung erscheint:

VII. Symphonie, Trio.

Nr. 48.




Der 3. Takt tritt als Höhepunkt einer lange vorbereiteten Steigerung ein. In ihm aber führen die Mittelstimmen die Steigerung noch weiter, bis zur Gipfelung des Cellos im 5. Takt; das aber ist ein inneres Schwellen, welches nun auch nochmals die Höhenlinie zu neuerlichem Steigerungsansatz treibt, bis ins as des letzten Taktes.

Es liegt also zunächst etwas ähnliches vor wie vorhin bei den weitersteigernden Mittelstimmen, hier aber noch zu einer Übersteigerung des ersten Gipfelpunkts in der Höchststimme leitend.

In anderen Fällen erzielt aber Bruckner eine Breite des Höhepunktzuges selbst nicht eigentlich durch Übersteigerung, sondern indem er im erreichten Höhepunktsgefühl ein Thema frei und groß zu seiner Vollentfaltung bringt, das vorher nur in Andeutungen oder in weniger ausschwelgerischer Pracht durch die Steigerungen strich. Bruckners Höhepunktziel ist stets eine Erlösung, eine Kraft die über sich hinausgeht.

### *Scheinbare Widersprüche in den Höhepunkten*
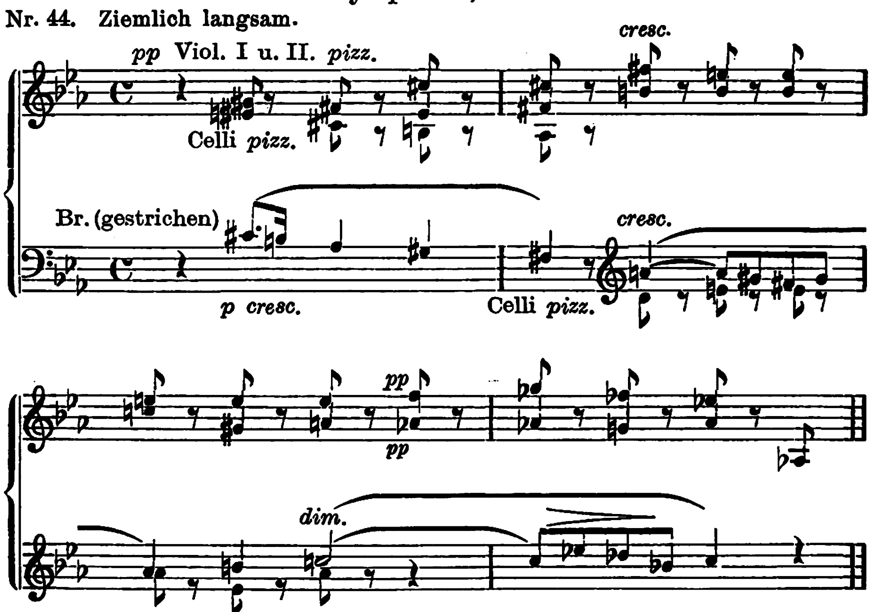
Die bisherigen Höhepunktserscheinungen waren leicht faßbar, aber ihnen scheinen manchmal andere zu widersprechen, die dennoch auch Dehnung und Steigerung der Gipfelakzente bewirken. Denn wie in den Steigerungen gibt es auch hier vielfaches Umschlagen und Zurückschlagen zu Bruckners geheimnisvollen psychischen Rückflutungen oder auch ein Überströmen der Kraftausladungen ins Visionäre oder schließlich ein Ausklingen in Weitenwirkungen, kurz den ganzen innern Reichtum des Kraftrückgangs als aufbauenden Formelements.

In recht eigentümlichen Arten bringt Bruckner Höhepunkte mit plötzlicher Verdünnung in Zusammenhang, die dann wie ein starkes atmosphärisches Ereignis wirkt. So ist z. B. die Fortsetzung höchster Kraftstellen gegen verklärte Höhensphären zu etwas so Häufiges, daß man es bald als einen der stärksten persönlichen Züge in Bruckners Musik aufnimmt. Von unzähligen genüge der eine Hinweis, wie nach dem ungeheuren Aufschwung der Schlußsteigerung im Adagio der VII. Symphonie der C-Dur-Höhepunkt bald in die sphärischen Des-Dur-Klänge umschlägt.

Minder einfach muten hingegen solche Höhepunkte an, wo Klangfülle und Verdünnung unmittelbarer ineinanderwirken; so ist in den folgenden Takten sehr schön zu verfolgen, wie eine Steigerung über eine gewisse Strecke erst im Crescendo zunimmt, dann aber der Höhepunkt der Hauptmelodie und der umspielenden Stimmen in Klangverdünnung hinausstrebt. Das Ragende der Gipfelstellung erscheint damit äußerst raumplastisch gehoben. Melodieführend ist die Mittelstimme (Bratsche) und dicht vor deren Spitze

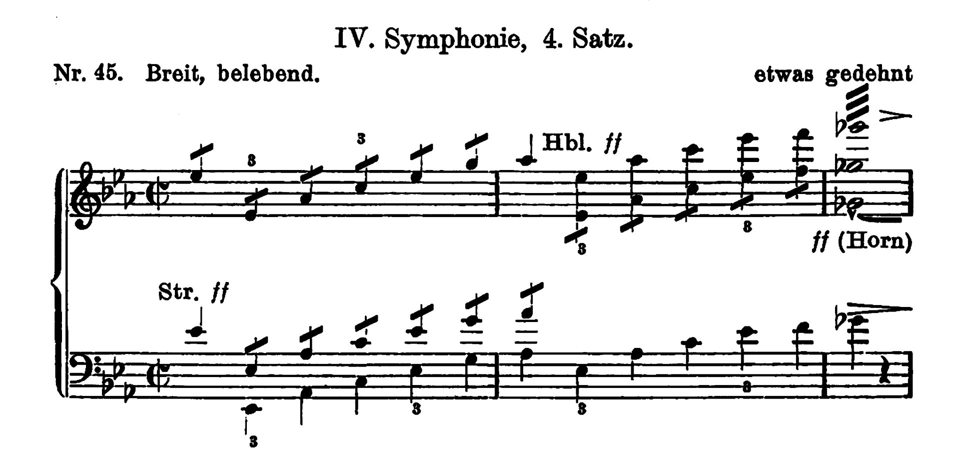
(4. Takt) schlagen schon (Ende des 3. Taktes) die umgebenden Stimmen aus dem Crescendo plötzlich ins pp um:

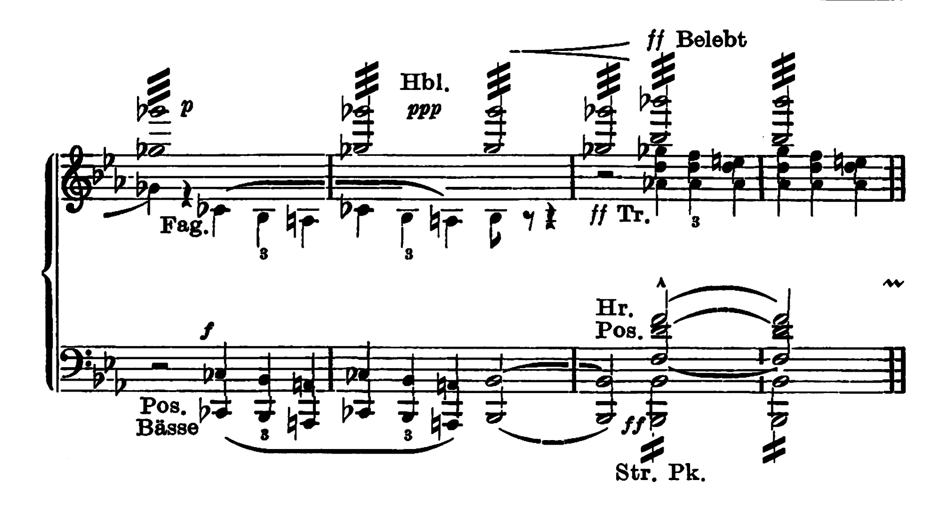
IV. Symphonie, 2. Satz.




Bedeutend reicher ist aber solch Ineinanderwirken von Fülle und Verdünnung in den folgenden Takten:

IV. Symphonie, 4. Satz.






Die beiden ersten Takte zeigen wieder den letzten (abermals unisonen!) Steigerungsansatz zu einem Höhepunkt (3. Takt); auf diesem tritt ein rapides Nachlassen des Kraftzitterns vom Streichertremolo ein, eine Verdünnung bis ins Visionäre (wobei auch das Thema nur gepreßt in den Tiefen ertönt; darauf setzt mitten aus dem Diminuendo, ohne eigentlich spürbaren Tiefepunkt seiner Rückentwicklung, wieder ganz reißend ein Crescendo ein und führt bis zum eigentlichen Vollausbruch des Höhepunkts, in dem auch das Triolenthema gelöst in der Hauptstimme und in Dur eintritt. Es liegt also zugleich mit dem ff des 6. Taktes eine Übersteigerung des Höhepunkts vom dritten vor[1]). Was aber dazwischen vorgeht, ist ein echt mystisch-romantischer Effekt, übrigens eine psychische Gestaltungsform, der Schubert in den letzten Werken zuweilen entgegenstrebt.

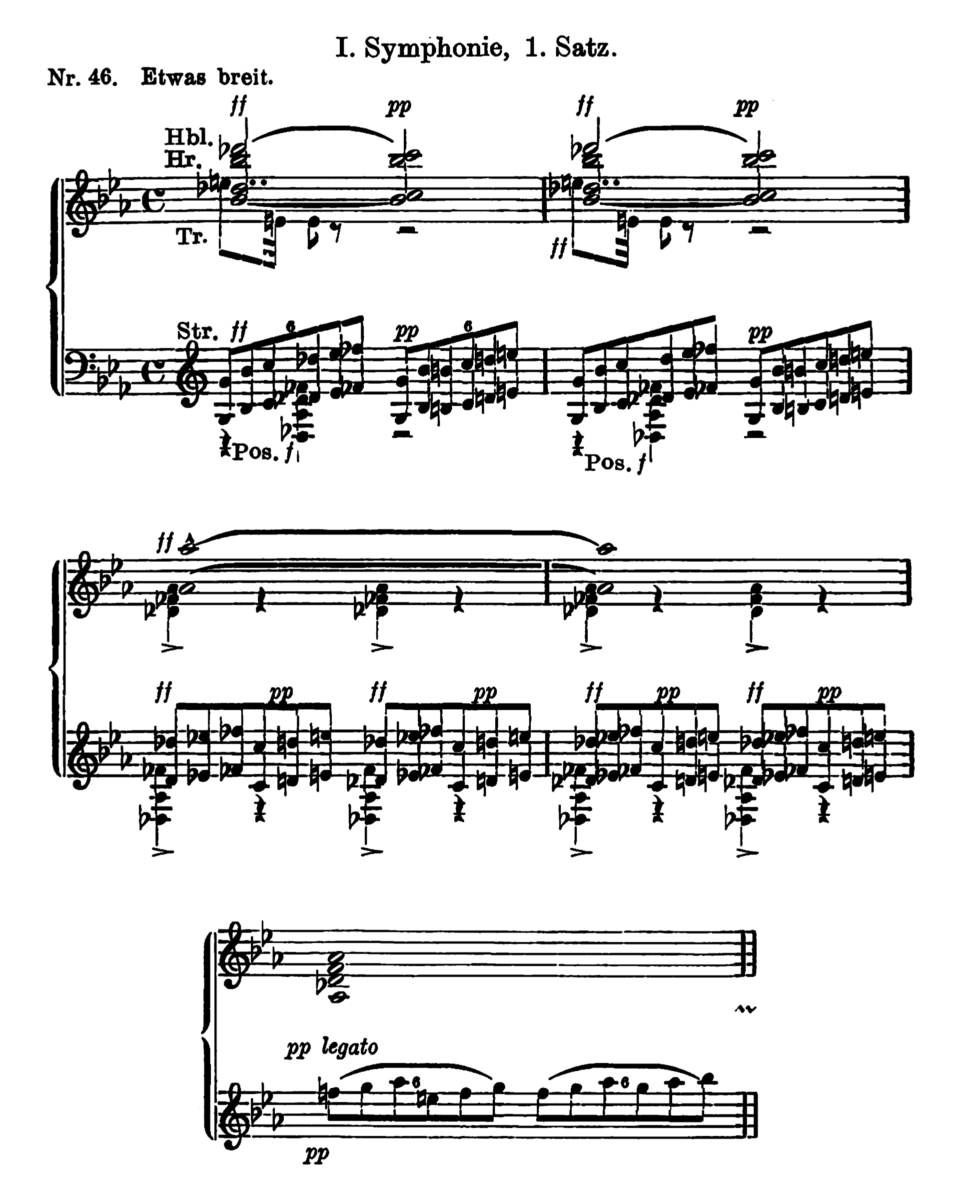
Noch merkwürdiger muten aber die folgenden Kraftakzente an:

---

[1]) Diese Auffassung, welche also das ganze dynamische Schwanken in den Höhepunkt verlegt sieht, liegt hier zweifellos näher als die Auffassung vom Diminuendo im Sinne einer rückflutenden Unterbrechung vor dem Höhepunktseintritt; dem steht deutlich entgegen, daß der letzte Steigerungsansatz (1. u. 2. Takt) sich erst in einem Gipfelton erfüllt, ferner daß dieser bereits in das Tremolo übergeht, das hier den Höhepunkt kennzeichnet. Immerhin gibt es Fälle, wo zwei solche Auffassungen einander entgegenstehen können, und das entspringt dem Formgrundzug der Unabgrenzbarkeit, der auch in diesen Erscheinungen zutage treten kann.

I. Symphonie, 1. Satz.

Nr. 46. Etwas breit.




Hier spielt kein Diminuendo sondern wiederholte plötzliche Unterbrechung durch ein pp herein, überdies vom 3. Takt an in doppelt so schnellem Wechsel. Wer die Raumsymbolik zwischentönender Klangverdünnungen begriffen hat, wird auch hierin etwas

anderes erkennen als etwa einen spielerischen äußeren Effekt[1]). Das Hinaushallen ins pp durchsetzt die ganze viertaktige Höhepunktsstrecke mit räumlichen Fernwirkungen; es ist, als wären die einzelnen Gipfel abgehoben und von atmosphärischer Leere umgeben (ähnlich dem Diminuendo in Nr. 44); dies nun ohne Vergleichsvorstellung auf die reine Klanggestaltung übertragen, zeigt den formdynamischen Charakter an sich in seiner Bewegungsfülle. Jene Wirkung deutet sich auch besonders klar in der Weiterleitung an, die mit dem letztangeführten Takt einsetzt, dem weitern Verschweben des letzten derartigen pp in einem dünnen, gewellten Linienzug zu ätherischer Höhenimpression.

Selbst ohne eigentliche Anstiegsentwicklung kann schließlich von Höhepunkten gesprochen werden, deren Vorbereitung sich in der Art einer geheimnisvollen Erwartung vollzieht, eines angsterfüllten Zurückhaltens; gerade dies kann in psychischem Sinne bei einer Natur wie Bruckner höchstgespannte Vorbereitung bedeuten, und seine Musik zeigt dann nicht eigentlich die Empfindung eines Hindrängens zum Höhepunkt als vielmehr die einer Empfängnis der Höhepunktsschau. Es ist dann kein Wollen, sondern ein Erleiden der höchsten Intensität[2]). Kaum nötig, auch hier auf den Parallelismus mit den Anschauungen der alten Mystiker und dem ganzen Wesen ihrer Ekstase hinzuweisen.

Infolge jenes Vorgangs können auch alle Merkmale einer Anstiegsentwicklung, steigende Hauptlinien, empordringende Entwicklungsmotive usw., in der genau entgegengesetzten, der sinkenden, passiven Form hierbei aufscheinen. Als eines der deutlichsten Beispiele dieser Art kann die Einführung von Bruckners weihevollstem Thema angeführt werden, dem Tubenthema aus dem Adagio der VIII. Symphonie. Die Art, wie Bruckner es einleitet, stellt förmlich das Urbild der mystischen Schau dar:

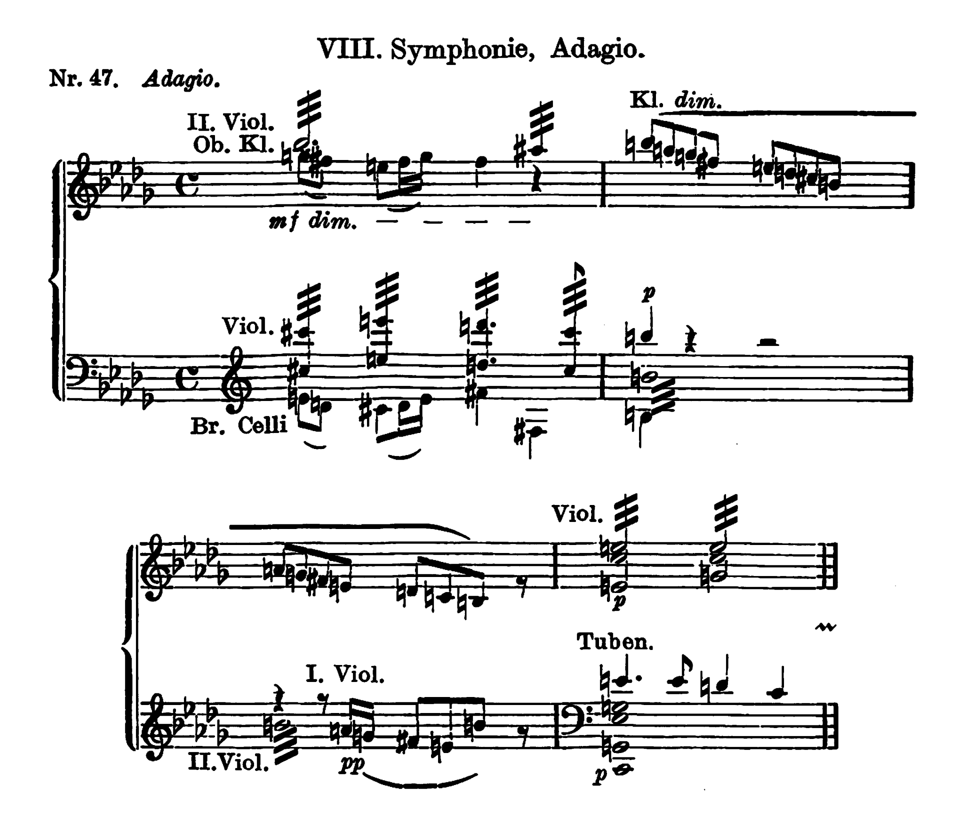
---

[1]) Übrigens liegt gerade mit diesem Falle eher eine (vielleicht Bruckner unbewußte) Rückannäherung an die sog. Echoeffekte der älteren Musik vor, denen zweifellos auch eine gewisse Raum- und Fernwirkung innewohnte, namentlich in Bachs Choralvorspielen.

[2]) Es ist klar, daß mit zwei so extrem gegensätzlichen Empfindungsarten zwei Grenzpole des Empfindungslebens abgesteckt sind, zwischen denen unendlich reiche Übergänge und Entwicklungen ihre Formen entfalten können, wie sie die vorerwähnten Widerspruchsdurchwirkungen nur als Sonderfälle darstellen.



VIII. Symphonie, Adagio.




Der 4. Takt ist Beginn des Themas. Was vorangeht, ist rückflutende, in den Linien sinkende Entwicklung, ja die letzte Erwartung liegt fast allein (nebst dem schauererfüllten, visionären Zittern des leisen Tremolos) in der Tonlinie, die sich langsam und schwebend herabneigt (Klarinette). Äußerlich erscheint also das Thema, der inbrünstigste Kern des ganzen Satzes, als Tiefepunkt, aber doch als Erfüllung, die Vorbereitung als Senkung und dennoch als Spannung.

Man kommt damit von technischen Sondererscheinungen wieder in großem Bogen zu allgemein-ästhetischen und psychologischen zurück, die sich wieder viel leichter dem Verständnis darstellen als jene scheinbar widerspruchsvollen Steigerungsschwankungen; diese werden zudem in ihrem Sinne noch klarer, wenn man von solchem Extremfall wie dem letzten wieder auf sie zurückblickt, besonders wenn man seinen visionären Charakter vor Augen hat.

*Gelöste Höhepunkte*

Von den Höhepunktsformen, in welchen noch irgendwie Steigerungen nachwirken, oder welche noch von Rückflutungen zerklüftet sind, scheiden sich auf den ersten Blick die einer frei ausflutenden Entladungswirkung. Auch hier erkennt man bald gewisse typische Merkmale. In Vollhöhepunkten, die das ganze Orchester vereinen, äußert sich dann die Gelöstheit mit Vorliebe in der Holzbläsergruppe dadurch, daß die gehetzten, rhythmisch meist ungleich bewegten Anstiegsfiguren in gleichmäßig flutende Achtel oder Triolen (auf mehrmals oder überhaupt dauernd wiederholten Tönen) übergehen, zu einem Auswellen des ganzen Höhepunktklanges, wie es auch Wagner und noch mehr Liszt sehr lieben, und wie es zudem Bruckner durch Ausgießung eines vollen Orgeltoncharakters über das Orchester nahelag. Dies rhythmische Gleichmaß innerhalb der einzelnen Holzbläserstimmen hebt sich aber von einer rhythmischen Ungleichheit zwischen verschiedenen übrigen Stimmen ab. Triolenrhythmen der Holzbläserakkorde überstreichen hierbei sehr oft eine in den übrigen Instrumenten geradteilige Rhythmik und das wirkt dann bei solch gelöstem Weiterfluten weniger als eine Spannung gleichzeitiger Rhythmusgegensätze, sondern mehr als ein Verstrahlen der Kernrhythmen gegen die lebhafteren Außenrhythmen, deren Triolencharakter schon an sich etwas fließendes enthält. Von den ineinandergehenden rhythmischen Stößen der zwei- und dreiteiligen Taktbewegung ist auch insbesondere noch zu den Schwebungen jener vorerwähnten Orgelvollklänge eine Ähnlichkeit hervorgerufen, die im Klangeindruck für Bruckner mitbestimmend gewesen sein mochte.

Von weiteren Merkmalen großer Brucknerscher Höhepunkte sind auch die folgenden innendynamischen Vorgänge charakteristisch. Je gelöster jene wirken, desto deutlicher wird bei den (meist in den Streichern liegenden) Entwicklungsmotiven die Ausfaltung über bloße, aber sehr breite Dreiklangskonturen[1]); auch hierbei greifen

[1]) Es ist überhaupt ein durchdringendes Merkmal Brucknerscher Kunst, daß sich mit Erfüllungen Symbole des Uranfangs wieder durchringen. Man hat schon viel beachtet, daß er gerne seine Themen zuerst über die Urintervalle von Grundton, Quint und Oktave entfaltet, ehe sie sich dann bis zur Fülle der Terz weiterverdichten, aber gerade das kennzeichnet nicht nur einzelne seiner charakteristischen Themen sondern in noch viel höherem Maße die Entwicklungsmotive; jene Urintervalle aus dem Naturklang sind Weitensymbole, die in der ganzen symphonischen Durchwirkung auf-

oft verschiedene Rhythmen, von den ruhigen tragenden Tiefenwogen bis zu den verwirrend lebensvollen Außenbewegungen, ineinander, wobei letztere auch gerne zu unregelmäßigen, fünf- oder siebenteiligen Rhythmen verflimmern. Bei den Streichern erscheinen dabei auch vielfache Wirkungen des Tremolos, meist so, daß es sich in einer mittleren Stimme auf gehaltenen Tönen abspielt, in den höheren aber die Einzeltöne der bewegten Linienwellen ergreift, so daß in ihnen die melodische mit der rhythmisch zitternden Höchstbewegung vereinigt ist. Soweit ferner in schwersten Füllwirkungen die Blechbläser nur ruhende Akkorde bringen, sind diese durch eine recht weite Setzweise gekennzeichnet; sie tritt oft in ungemein merklichen Gegensatz zur Enge, in der sich die (vordem beschriebenen) Bläserrhythmen der Steigerung verdichteten. Die Paarung von Ruhe und Weitung tritt überhaupt in Bruckners gelösten Höhepunkten

---

treten (auch z. B. in der Motivik rings um anders gebaute Themen). Sie verzerren sich zu allen möglichen Umbildungen im Wege des Kraftwirkens, aber wie in den ruhig gebreiteten Anfängen erscheinen sie wieder an Höhepunkten in ihre großentfaltete Urbewegung ausgegossen; dies konnte leicht übersehen werden, weil man einfache akkordliche „Begleitfiguren" sah. Insbesondere an Satzenden erscheinen sie gerne in noch breiterer reinster Ausweitung, in hocherhitzter Bewegung über riesige Intervalle kreisend. Aber nicht nur zwischen Anfang und Schluß eines Satzes, sondern zwischen Beginn und Krönung von Teilentwicklungen überhaupt erscheinen diese gleichartigen Wellenfiguren; die Entfaltung in Urintervallen und breitesten Dreiklangsschritten ist sowohl Symbol der Erfüllung als der Urfülle, Urgrund und Allumfassung. Damit äußert sich, wenngleich keineswegs in intellektuell-berechneter Absicht, wie sich in Bruckners Weltbild Anfang und Ende, Werden und Erlösung zusammenwölben; das Ende ist zugleich mit seinem befreienden Ausschwellen läuternde Rückkehr in den Urbeginn. Auch Themen selbst erscheinen am Ende gerne in weiteste Dreiklangsbewegungen gelöst, sogar solche Themen, deren Anfangsformen nicht jene Urintervalle aufwiesen; dies zeigt sich vornehmlich bei der Wiederkehr eines Anfangsthemas (vom 1. Satz) am Schlusse des Finales, also in weitauswölbendem Zusammenhang über alle vier Sätze, wie überhaupt diese Finale-Idee im Grunde nur in andrer Erscheinungsform die gleiche Weltanschauung spiegelt, welche die Urmotive im Ansatz und den Krönungen der Teilentwicklungen gleichartig entstehen läßt; (all das geht denn auch weit über die altüberkommene formale Abrundung, die am Ende von Sätzen gerne wieder das Anfangsthema brachte, gewinnt überhaupt einen ganz andern dynamischen Sinn). Es entspricht der stetigen Grundform von Bruckners weitbogigem Wesen, seiner ganzen Psyche, die auch bis in die Persönlichkeitszüge zugleich reinstes Kindestum und Lebensüberwindung, Erwachen und Wiederaufgehen in der Allauflösung vereinte.

vielfach hervor. Nirgends offenbart sich auch mächtiger die Majestät des Brucknerschen Dreiklangs. Harmonischer Ausdruck gelöster Höhepunkte ist überhaupt das längere Halten der Akkorde im Vergleich zur Steigerung, dabei natürlich vor allem die Lösung von deren gepreßten Klängen und im harmonischen Gesamtverlauf Erreichung eines lange in der Erwartung angeregten Hauptklanges. Bei längerer Dehnung einer gelösten Höhepunktsbreite tritt dann vornehmlich die prangende Wirkung einzelner satter, oft greller Dreiklangsfolgen hervor.

Auch die Klassiker bringen gerne an Höhepunkten strahlende Akkordreihen, namentlich Beethoven fast in jedem Symphoniesatz (besonders leuchtend schon im Larghetto der Zweiten), auch Haydn liebt derlei. Vergleicht man solche Höhepunkte mit denen bei Bruckner, so erscheinen diese kraftdurchwirkt bis ins innerste Geäder, während sie bei den Klassikern auf Zusammenfassung, auf klangliche Gesamtwirkung gerichtet sind; (daher selbst bei Beethoven an solchen Stellen meist Stillstand der Thematik und freie, wenngleich kurze Hingabe an die Akkordwirkungen, die im Grunde aus Erweiterung von Kadenzbewegungen hervorgingen); es ist nicht weiter verwunderlich, wenn sich gerade in Höhepunktsaugenblicken der Gegensatz des klassisch-homophonen und des dynamischen Symphonieprinzips so scharf verdichtet. Man könnte aus ihrer Gegenüberstellung allein ein ganzes Stück Musikgeschichte schreiben.

Mit dem ganzen dynamischen Gestaltungsprinzip hängt es aber auch zusammen, daß Bruckner seine Höhepunkte, ob gelöste oder kraftzerrissene, in einer einzigartigen Dehnung zu halten vermag. Er kann steigern so viel er will, er verbraucht nie die Kraft bis an ihre Grenzen (welche Ökonomie der Steigerungsmittel setzt das allein schon voraus!). Zu welch naturkräftigem Reichtum sie gerade hier einander verdichten und durchwirken, kann überhaupt erst aus der Betrachtung der einzelnen Werke hervorgehen, wie es im Wesen der Fülle liegt, erst in der Ausgießung über alle Einzelerscheinungen sichtbar, doch nur aus ihrer Quelle faßbar zu werden[1]).

[1]) Als Einzelhinweis diene etwa aus dem 1. Satz der IV. Symphonie das zweite Thema (Part. Buchst. A), das aus der einleitenden ersten Themenentfaltung auf dem Es-Dur-Akkord höhepunktsartig in seinem „Bruckner-Rhythmus" (zwei- und dreifache Taktteilung) ausbricht, nach ersten Ansätzen einer Vorsteigerung. Dieser Höhepunkt ist eigentlich über 23 Takte gehalten, nämlich für die ganze Dauer des Themas, bis zum Eintritt des Gesangsthemas



In solcher Fülle dynamischen Grundempfindens liegt aber auch die Kunst verborgen, wie Bruckner allenthalben auch ohne so merkbare äußere Kraftsteigerungen einer unendlichen, stets neu berückenden Höchstintensität überhaupt fähig ist, z. B. auch schon einer rein melodischen oder ganz allgemein jener verzehrenden Schönheitsfülle, deren bloßen Eintritt man schon für letzte volle Durchsättigung hält, und die er immer noch hält und dehnt und in heißester Lebensfülle stets weiter erschwellen läßt. Und das ist freilich etwas ganz anderes als jene schwelgerischen Verzückungen, die mancher Künstler in solcher Breite ausgießt, daß sie nur schlaff wirken, während hier das Wesentliche darin beruht, daß sich die besondere Spannung des Höhepunktsaugenblicks in der Empfindung erhält. In dieser Hinsicht leuchtete vor allem eine Erscheinung voran: Schubert, der bis dahin wohl die stärksten Wunder solch gehaltener heißester Hochspannung in der Glut frühromantischen Erlebens vollbracht hatte, in den fiebernden höchstberauschten Schönheitsergießungen seiner Melodien, später auch merklich schwellend in den ganzen symphonischen Klangerhitzungen (H-Moll- und C-Dur-Symphonie). Doch seine merkwürdig gehaltene Hochintensität in der Schöpferkraft erscheint fast zart neben den Ausspannungen der Höchstfülle und ihrer strotzenden Wucht bei Bruckner, der Dehnung jener Ekstasen, die sich sonst nur als Augenblicke aus dem schöpferischen Eros steigern, um sich am eigenen Aufleuchten sogleich selbst zu verzehren. Bruckner schlägt auch hierin die Stärksten. Und das liegt nicht an der genialen Schöpferkraft allein, es ist auch in der Mystikernatur an sich begründet; gelangt diese einmal an ihre

(Buchst. B.); und dies noch innerhalb einer Exposition, ohne Gefährdung all der noch späteren Bogenausspannungen! (Es hängt hier allerdings auch mit dem Charakter des Themas selbst zusammen, das durchaus im dynamischen Sinne einer auslösenden Erfüllung ausgeworfen ist; s. d. Satzbesprechung). Man erkennt dabei leicht, wie zuerst Imitationen als nachflutende Tiefenwellen die Höhepunktswoge halten, in wiederholte Wellenstürze und Übersteigerungen treiben; wie diese vor allem in der Kraft neuer harmonischer Fortschreitungswirkungen beruht, namentlich mit dem mächtigen Umschlagen in den Ces-Dur-Akkord, das zugleich auch die aus dem Thema gebildeten Wellen zu neuer Höhe aufschlagen läßt; wie auch diese sich übersteigern und dabei immer kürzer aufeinanderfolgen, alles unter stärkster, aber doch wechselnd disponierter Orchesterfülle, bis schließlich durch mehrere Takte auf dem F-Durakkord das Hauptmotiv sich in gleicher Wucht mehrmals wiederholt und dann in rhythmisch gleichförmigen Kraftschlägen des bloßen Dreiklangs verhallt.



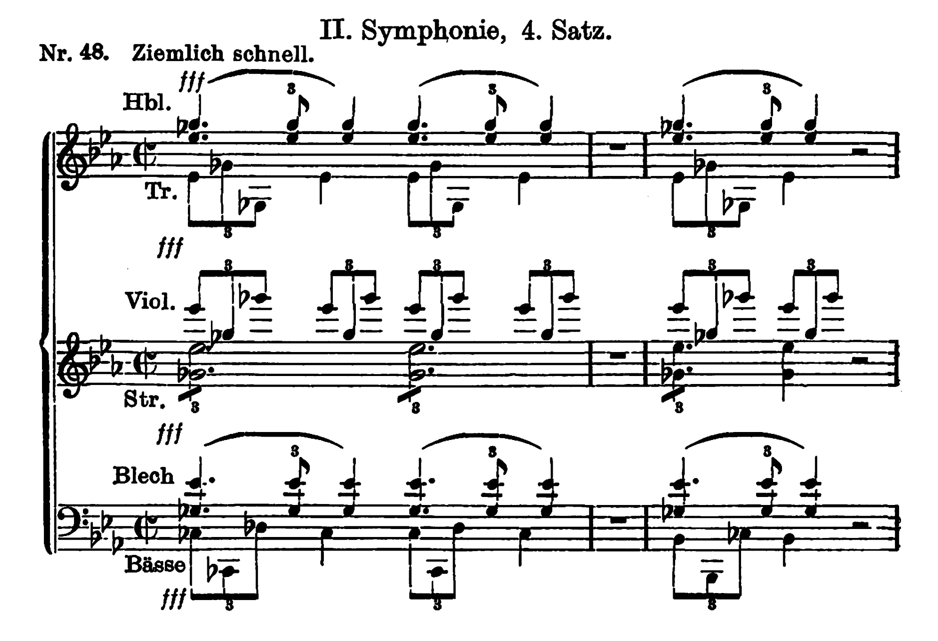
Ekstasen, dann ist eben der Höhepunkt noch nicht erreicht, sondern er hebt erst an. Hier beginnt denn für Bruckner erst voll ein Crescendo seines Überschwangs, das sich selbst nicht gleichförmig, sondern in immer vervielfachtem Schwellen fortsetzt. Dieser dynamische Vorgang ist ein Stück seines Unendlichkeitsgefühls (vgl. S. 185).

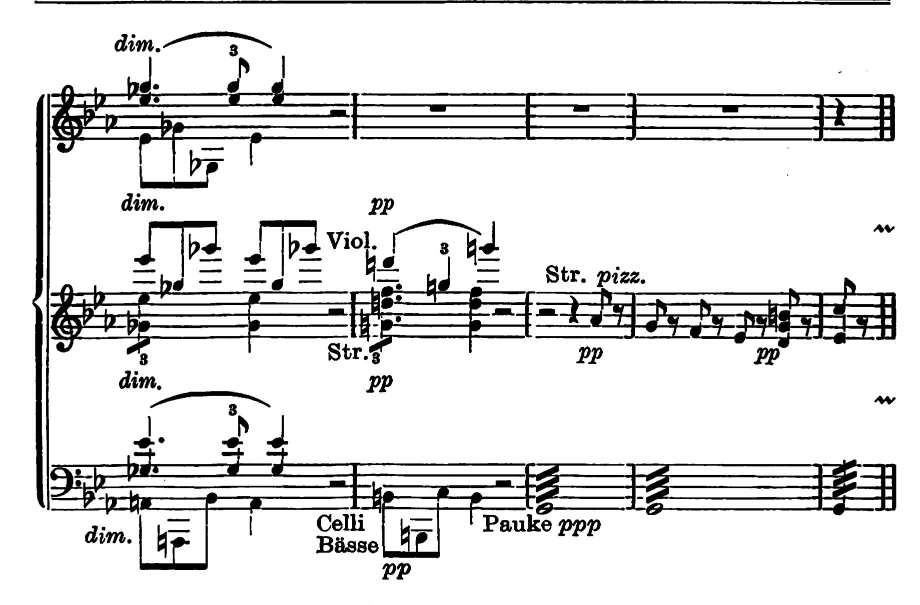
### *Formen und Fernwirkungen im Höhepunktsausklang*

Die verschiedenen Arten vom Umschwung der Höhepunktspannung in die Weiterentwicklung zerfallen in zwei hauptsächliche Gegensatztypen; solche Fälle nämlich, wo der Höhepunkt wieder als Kurvengipfelung allmählich in die Entspannung der Wellenzüge führt, oder aber solche, wo die Entwicklungen im Höhepunkt verhallen, sei es daß dieser schroff abbreche oder daß er wenigstens in sehr raschen Ausklang verpuffe.

Für den letzteren Typus, das verschiedenartige Aushallen der Klangmassen mit dem Höhepunkt selbst, ist am einfachsten an eine sehr häufige und leichteingängliche Form anzuknüpfen, ein mehrfaches Nachhallen vom Höhepunktsmotiv selbst, das sich dabei in dünnere Klangschichten und wie alle Nachhalleffekte in eine Art Weitenwirkung verliert, z. B. hier, wo der 1. Takt noch der breiten Höhepunktsfülle angehört:

II. Symphonie, 4. Satz.






So ergibt sich vom Höhepunkt selbst aus ein rasches Abklingen. Oft vollendet es sich auch statt in den hier vorliegenden einzelnen, durch Pausen sehr deutlich gesonderten Nachhallwirkungen unter raschem, ununterbrochenem Abwellen. (Im angeführten Beispiel tritt zur Verlangsamung mit dem dritten Nachhallen auch eine sehr formplastische Harmoniewendung des Aufhellens [$G^7$], zugleich mit leichter Höherrückung des Hauptmotivs, das auch charakteristischerweise mit dem weit zur Höhe weisenden Schritt verklingt.) Deutlich zeigen die noch folgenden Takte die Gegenwirkung einer Leere und Tiefe, die jene Form des Kraftaushallens ergänzt, (zugleich sich zu thematischem Neuansatz verdichtet).

In diesem letzteren Sinne aber wiesen schon mehrere der früheren Beispiele inmitten von Steigerungen oder aber innerhalb gedehnter Höhepunktsübersteigerungen Zwischenglieder auf, die ohne weiteres in der Bedeutung von Tiefeneindrücken hervortreten. Derlei breitet nun Bruckner, der Klangplastiker, in seiner eigentümlichen Weitenschau mit Vorliebe nach plötzlich verhallenden Höhepunkten in die Symphonik, in genial verschiedenen Formen und Wirkungsinhalten zwar, aber stets in einer unverkennbaren innern Raumsymbolik eines Gegensatzes von klangperspektivischer Weite und Leere gegenüber der vorherigen symphonischen Verdichtung und Gipfelstellung. Aus dem Nichts, von dem sich die erste sympho-

nische Klangbildung herauslöste, verhallt diese ins Nichts zurück; Bruckner empfindet die Leere vor und nach dem Schöpfungsereignis, und er gestaltet sie, sie ist tönend gewordene Leere[1]). Zum Ausgang diene ein Einzelbeispiel wie der Höhepunktsausklang in Nr. 40. Der plötzliche Gegensatz der Leere wirkt wie ein jäher Absturz. Aber die Leere ist fast immer von Inhalten erfüllt, welche auf die gesamte Spannung und Entwicklung Bezug haben; hier in recht leichtfaßlicher Weise durch die allein aus der Höhepunktserschütterung übrigbleibenden Paukenwirkungen, die sich aus dem donnerartigen Tremolo in die einzelnen Schläge verlieren; mit dem Ausdruck banger Dumpfheit, zugleich einer Wirkung tiefen Dunkels.

---

[1]) Hier die Empfindung plötzlicher Leere-Gegensätze aus verschiedenen Musikstilen zum Vergleich heranzuziehen, müßte bei der Größe des Problems zu weit führen. Von der ekstatischen Auflösung der Gesangslinien über alle sinnliche Daseinsempfindung hinaus an ersehnte Raumweiten in der altniederländischen Polyphonie, oder der Einbreitung der sphärischen Klänge selbst in allumschwebende Leere bei Palestrina, bis über Purcells himmlische Allraumvisionen und bis zu den plötzlichen Höhenweiten Bachscher Chor- und Orgelkunst, — überall nimmt jene Empfindung charakteristische Formen an, nirgends aber ersteht jene unmittelbare Darstellung des plötzlichen Leere-Gegensatzes in tönenden Symbolen, wie sie Bruckners Musik durchsetzt. Soweit klingende Höhenweiten überhaupt in Betracht kommen, wären, wie schon erwähnt, die plötzlich wie in der Ferne verschwebenden zarten Registergegensätze in Orgelwerken Bachs (samt seiner norddeutschen Vorgänger und Zeitgenossen) hier die bedeutsamsten Vorerscheinungen vor Bruckner; aber es sind Hinausrückungen der ganzen sonstigen thematischen Verwebungen an dünnere, fernscheinende Klänge, nicht, wie sich bei Bruckner das Problem stellt, tönende Zeichen für die Leereneindrücke selbst als Gegensatz zu denen der Fülle; daher auch bei jenen alten Orgelwirkungen stets erlösender Friede, es fehlt das Grauen, die phantastische Wirre der Gestaltung, die Bruckners unheimlicher Geheimnisgeist hier erschaute. Gerade in den Jahrzehnten zwischen Bach und ihm hatten diese musikpsychologischen Unterempfindungen der Raumferne an Bedeutung für die Klangplastik verloren — erst der letzte Beethoven begann sie wieder zu suchen. Aber im Ganzen betrachtete die klassische Psyche die Leere nur als Unterbrechung, während sie Bruckners mystischer Sinn inhaltlich zu greifen suchte. Der klassischen Psyche war sie mehr Aussetzen des sinnlichen Klangs oder rhythmisches Wirkungszeichen und auch damit Ausdruck ihres sinnlichen Grundempfindens. Charakteristisch bleibt es nun für die Romantik vor und um Bruckner, daß ihr neu erwachender Weitensinn teils szenische Fernwirkungen der plötzlichen Leere, teils ihre psychischen, dramatischen Affekte zunächst erfühlte. Schon vor Wagner erweist dies die romantische Oper.

In ähnlichen und noch zu besprechenden Arten erscheinen auch reicher von Tiefeninstrumenten, Klangfarben und eigentümlichen Motiven durchsetzte Episoden, die im Sinne der innern Raumschau und symphonischen Klangdurchformung — nicht etwa im Sinne bewußter Darstellungen — als Abgrundwirkungen zu bezeichnen sind und zuweilen längere für sich bestehende Nachklangstrecken nach Steigerungen darstellen.

Es ist leicht erklärlich, daß sich Bruckner, der überall aus einem Unendlichkeitsgefühl heraus gestaltet, vor allem an solchen Höhepunkten den kosmischen Weiten gegenüber fühlt, diese erscheinen hier absoluter, unmittelbarer und raummächtiger. Sie erscheinen da auch über längere Strecken in die Musik eingebreitet. Auch öffnet sich hier so plötzlich die unendliche innere Raumschau, daß sie oft von gewissem dämonischem Grauen durchzogen ist; ihre tonsymbolische Ausgestaltung ist da zuweilen von allermerkwürdigsten Willensregungen, Motivformen, Klangfarben, Stimmungsgrundtönen durchsetzt. Die Mißverständnisse wucherten denn auch hier besonders reichlich; plötzliche kurze Leeren wie gedehntere Strecken der Entspannung ohne eigentliche Werdeverdichtung, alle die hochgenialen Formelemente der Aufklaffungen innerhalb der phantastisch gemeisterten Formaufrisse, sie wurden zu den berühmten „Rissen", in die weise Formkrittler hineingefallen sind.

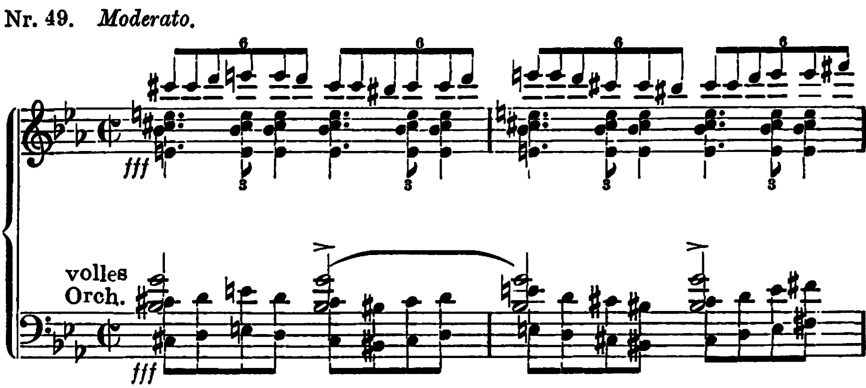
Wenn man zunächst von ganz kurzen Augenblicken solcher plötzlicher Leere ausgeht, so scheinen schon da mitunter sonderbare erste Tonvisionen auf, wie wenn man plötzlich aus der Grelle in Lichtlosigkeit blickt oder die Augen schließt und noch Nachgesichte, Lichtzeichen in ihnen erstehen; es sind auch hier in der Musik seltsame zuckende Linien, wirre Motive, blasse Farben, selbst Mitteleindrücke zwischen Klang und Geräusch. Bedeutend einfachere Fälle sind die, bei denen noch Motive aus dem Höhepunkt nachklingen. Doch dabei ist nun nicht an Gegenhall in der bloßen Art irgendwelcher Echowirkungen zu denken, sondern an ein Aushallen, und wo „Imitationen" vorkommen, haben auch sie eine ähnliche, längst mehr als äußerlich formale Bedeutung wie bei denjenigen Raumsymbolen, die uns von Anfang an in nachhallenden Zwischenstücken begegneten und deren Form sie sich auch mitunter nähern. Es ist ein Unterschied, ob die Imitation Anknüpfung oder durch einen derartigen Bruch getrennt ist, wie die gesamte Formdynamik keinen gewaltigeren kennt. In der plötzlichen Leere nach der Höhepunkts-

entladung liegt eine gewisse Erschütterungswirkung, die zuweilen auf ein einfaches Nachbeben ohne motivische Gemeinsamkeit beschränkt ist, z. B. auf mehrere Schläge eines die Tonleere dumpf füllenden Instruments wie der Pauke. Gerade damit kann an den Ausgangsfall von Nr. 40 wieder angeknüpft werden; dort leitete zu den einzelnen Stößen erst donnerartiges Verhallen ihres dumpfen Tiefentones über[1]).

Dann ist die verschiedenartige Ausgestaltung solcher Leere oft sehr deutlich auch durch die Art des Höhepunkts noch mitbedingt; bald ist es eine gärungs- und spannungserfüllte Leere, bald gelöste Weite. Für Bruckners Psyche ist es charakteristisch, daß in Augenblicken einer sich plötzlich öffnenden innern Raumweite vorwiegend drückend bange Empfindungen hereinbrechen oder auch religiöse Töne von großer Schwere. In den folgenden Takten:

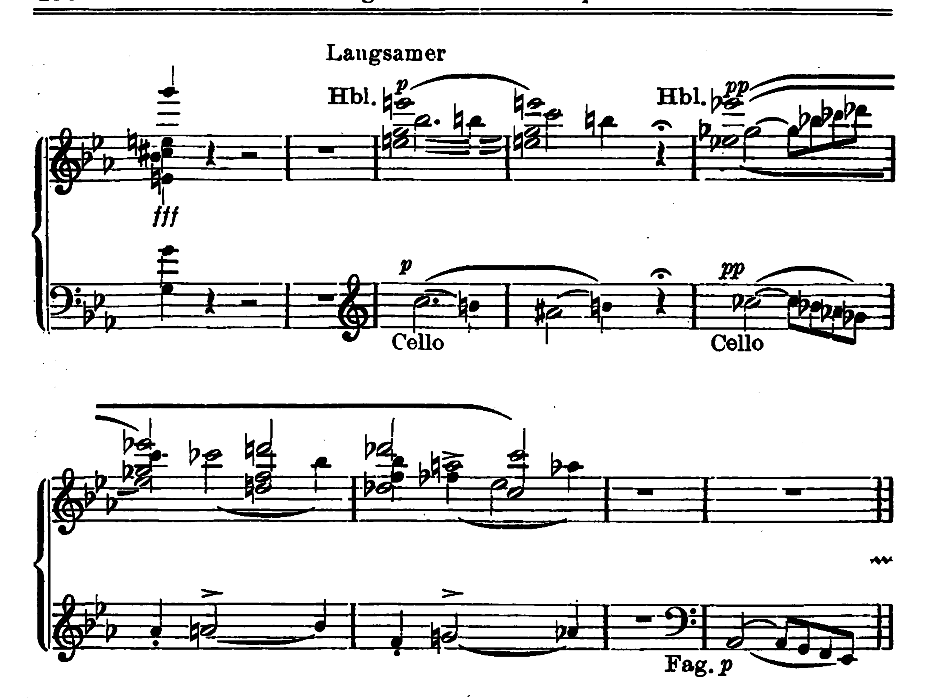
II. Symphonie, 1. Satz.

Nr. 49. *Moderato.*




---

[1]) Die Erfüllung der Leere mit einzelnen Paukenschlägen ist übrigens eine bei Wagner von Jugendwerken („Holländer"!) an viel verwertete (schon der frühromantischen Oper bekannte) Wirkung in dramatischen Augenblicken banger Spannung, von Bruckner aber ganz in den Dienst absoluter Formerscheinungen, an die Augenblicke ihrer stärksten Krisen, gestellt — und damit in gleicher Weise umgewertet wie alle äußerlich auch bei Wagner nachweisbaren Form- und Ausdruckselemente. Wie dieser verwendet er auch ähnlich den Paukenschlägen (manchmal zugleich mit ihnen) die einzelnen Pizzikatotöne der Bässe, im Ausdruck der Gepreßtheit und zugleich der immateriellen Tongebung.



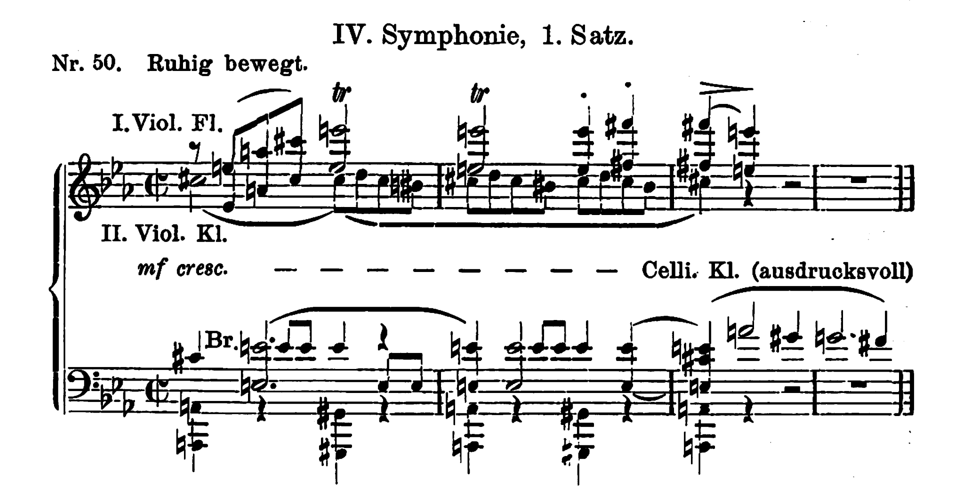

verklingt der Höhepunkt (in dem man auch das wellenartige Auszittern vom Entwicklungsmotiv der Höhepunktskontur beachte) erst in eine volle Pause, und der erste reale Klang, in dem sich die Leere wieder fängt, verdichtet sich in einem gepreßten Klageton, in dem fast etwas Ächzendes liegt; das Motiv entstammt dem Hauptthema, aber das allein zu sehen wäre äußerlich, es kommt auf den Charakter an, dem es hier dient. Darum ist es auch der hohen, angestrengten Lage des Cellos übergeben und es würde durch jede „praktischere" Übertragung etwa auf Violen oder gar Violinen seinen Hauptinhalt verlieren. Dazu ist es in einen ganz zart gehauchten Holzbläserakkord eingesponnen, als erste im Klang aufgefangene Impression der Weitenatmosphäre. Auch verschwebt dieser ganze erste tönende Ansatz wieder in völlige, fermatengedehnte Pause zurück. Ebenso ist auch noch der nächste Ansatz von Pausen eingerahmt, der schon etwas längere und motivisch weitergesponnene Verdichtung darstellt, aber immer noch im Hauch einer Leereempfindung verschwebt. Und nach dieser Pause tritt zuerst der Höhe eine bloße Tiefenimpression in der Fagottlinie des letztangeführten Taktes gegenüber (auch sie ist dem Hauptthema entnommen, greift

aber von ihm ein Teilmotiv heraus, das der alleintönenden Tiefenlinie dynamisch am besten entspricht: fallende Baßlinien sind eines der typischen Abgrundsymbole). Der Vorgang solcher allmählicher Neuverdichtung aus der Leere, erster greifbarer Neuregungen aus dem Nichts, ist bei Bruckner nicht minder kunstvoll und vielfältig als die Gestaltung der Weiteneindrücke selbst. Sehr häufig ist gerade dies der Augenblick, wo auch überhaupt neue Themen in erster Vorverdichtung aufscheinen, um allmählich aus deren dumpfen und unklaren Motivansätzen herauszukreisen.

Im Vergleich zu solch gepreßten, fast klagenden Akzenten sind als Augenblicke erster Sammlung die mehr feierlich religiösen Akzente vorwiegend als leise choralartige Klänge anzutreffen, die dunkel aus der Tiefe, meist in Blechbläserklangfarben, herauftönen. Noch andere, zunächst gleichfalls noch einfache und kurze Ausgestaltungen der Weitenleere beruhen darin, daß oft ganz gedrängt ein Zug aus der Grundstimmung des Satzes oder irgendein allgemeinstes Grundelement aus dem Gestaltungswillen eines Werks in solch plötzlichem Moment aufscheint. Eine Gegenüberstellung kann dies am besten kennzeichnen. Die folgenden Takte:

IV. Symphonie, 1. Satz.

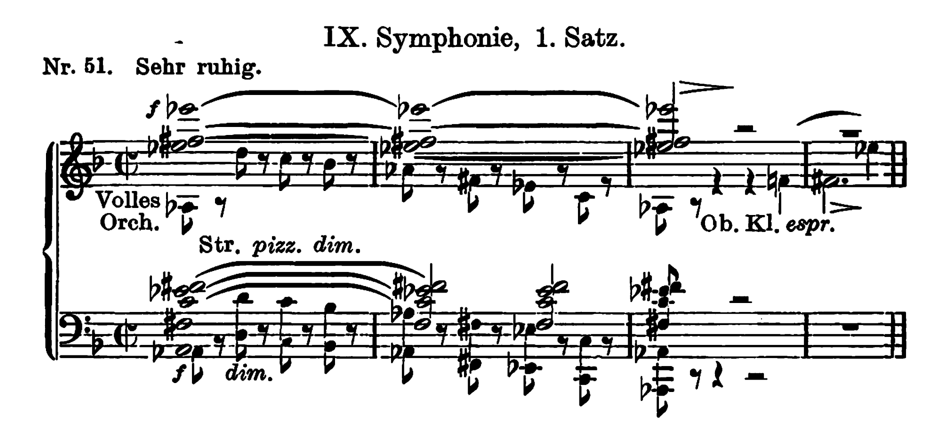
Nr. 50. Ruhig bewegt.




enthalten einen Augenblick plötzlich aufklaffender Leere, die von einem ausdrucksvollen, chromatisch sinkenden Melodiebruchstück in Cello und Klarinette durchzogen ist: in ihm sammelt sich zu kurzgeprägter Verdichtung das romantische, sehnsuchtsvolle Empfindungs-

moment, das durch den ganzen Frühlingshauch dieses Satzes gebreitet ist; es trägt weniger als Motivbruchstück aus einem der Themen hier seine Bedeutung, sondern mehr als motivische Ausdrucksverdichtung allgemeinerer Art; (das hindert nicht, daß auch eine äußerliche Ableitung aus dem vorangehenden Gesangsthema, namentlich seiner Mittelstimme, zwanglos herzustellen ist). Während aber hier vorwiegend ein stimmungshaftes Ausdrucksmoment im Augenblick der Leere ausbricht, lassen die folgenden Takte in hochbedeutsamer Weise einen bestimmten, verborgenen Gestaltungsgrundzug des Werkes mit einem derartigen Linienzug plötzlich aufscheinen:

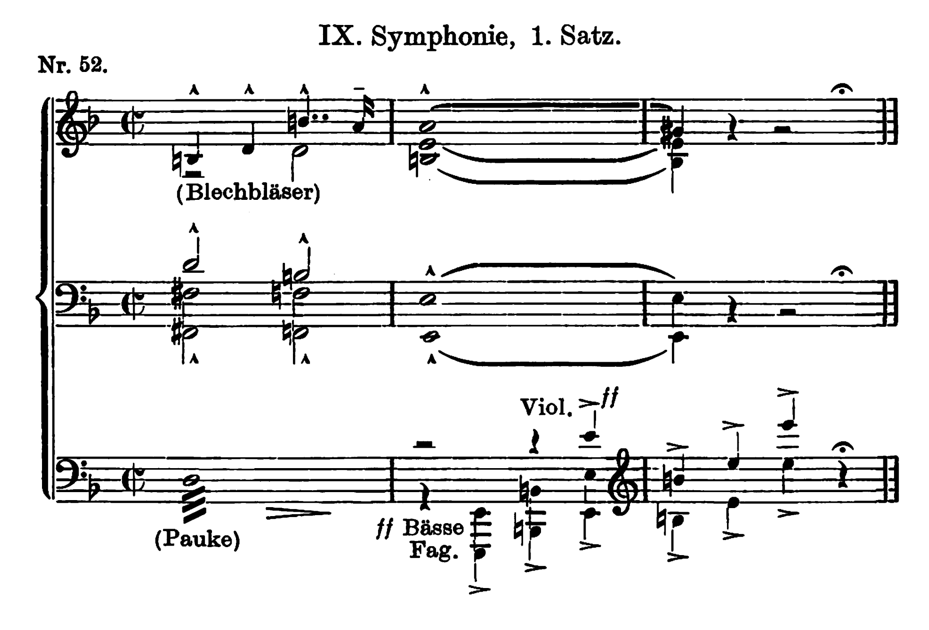
IX. Symphonie, 1. Satz.




Es ist übrigens eine Leere, die nicht unmittelbar auspuffender Vollkraft, sondern einer bereits im Abnehmen begriffenen Entwicklung folgt. Hier erscheint aus der Vollpause heraus eine einfache Streckungsgeste nach der Höhe zu, und diese hat, wie sich ausführlich zeigen wird, für die IX. Symphonie als Formsymbol weiteste, in der ganzen Symphonie transzendente Bedeutung; sie liegt allen Motiven, Themen und Formgrundzügen des hochseltsamen Satzes zugrunde, und was hier als einzelne Kraftlinie aufscheint, ist wieder nicht im engern Sinne Motivbruchstück, sondern eine Grundgebärde allgemeinerer Art, die dort mit der Kraft bestimmter Stilausprägung den Themen selbst und allen sonstigen Liniengebilden gemeinsam ist. Der Satz enthält denn auch eine Reihe solcher plötzlich aus der Leere hochaufragender Steilstreckungen. Man beachte z. B., wie kurz vorher ein massiverer Höhepunkt folgendermaßen verhallt:

IX. Symphonie, 1. Satz.

Nr. 52.
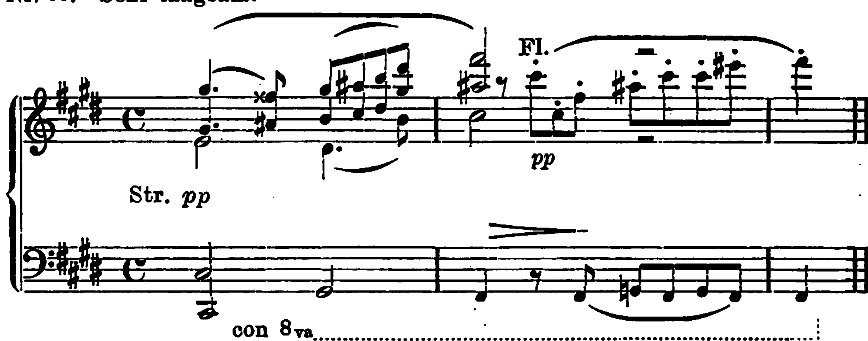



Noch aus dem vollen Akkord selbst brechen (2. Takt) von der Tiefe her die linearen Hochstrebungen aus, die sich im 3. Takt allein in die Leere hinein mit dem Symbol einer steil hinanragenden Oktave fortsetzen.

Wie stark aber nebst solchen Ausdrucksmomenten innerhalb der Leere auch gerade das eigenartig räumliche Moment eine tonsymbolische Ausgestaltung erfährt, geht daraus hervor, daß bei Bruckner typische Symbole der Höhenräume und auch der Tiefenabgründe immer wieder hervortreten, wie deren schon einige zu beobachten waren, im Beispiel Nr. 49 sogar hintereinander; aber noch mehr: die wunderbare Kraft der Raumdurchmessung äußert sich oft darin, daß beide gleichzeitig einander gegenübergestellt sind, wie in großer Umspannung der Unendlichkeit; wobei hauptsächlich bogenhafte Liniengebilde aufscheinen. Das gibt oft Weitenwirkungen von beängstigender Gewalt, namentlich in plötzlichem Eintritt nach einem ff (aber es erscheint auch nach andern Gipfelungsformen in der Entwicklung). So betrachte man z. B. die folgenden Takte:

IX. Symphonie, 3. Satz.

Nr. 53. Sehr langsam.



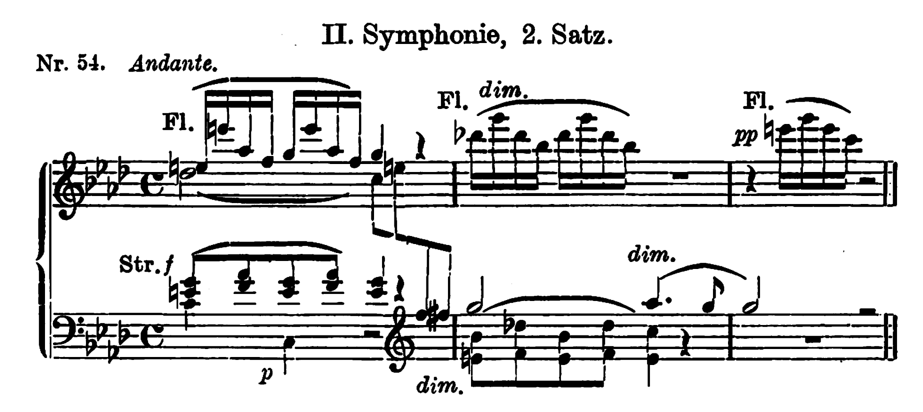

Der erste Takt ist Ausklang des ersten Adagiothemas, das sich mit seiner Entwicklung gegen sphärische Höhenklänge hinaussteigert; schon nach seinem ersten Eintritt zu Beginn des Satzes ist es von den Abgrundsymbolen einer einzigen dumpfen Baßlinie gefolgt; in den einer späteren Stelle entnommenen, hier angeführten Takten tritt dem noch in höchster Klangregion ein Höhensymbol[1]) entgegen, und zwischen dieser Baß- und Flötenstimme spannt sich in gähnender Unendlichkeit die Andeutung der Raumleere. Man erkennt hier deutlich, wie Bruckner mit Symbolen arbeitet, deren Durchgeistigung allein jegliches Geschwätz von seiner „Geistesarmut“ aus dem Felde schlagen könnte. Dabei ist auch das alles in der Größe letzter, wie naturerschaffener Einfachheit gestaltet.

So sind auch die Motive solcher Raumandeutung stets sehr plastisch; auch sie gehören als formdynamische Gebilde der Gruppe der „Entwicklungsmotive“ an. Im letztangeführten Fall zeigt das Höhenmotiv Züge der Weitauswölbung, mit einem zuletzt der Höhe zu hinausweisenden Zug; auch einfache Anstiegsmotive wie kurze diatonische Linien, meist schwebend getragenen Charakters, sind hier häufig, ferner ruhig wellende Motive. In den Tiefen erscheinen, wie schon erwähnt, einfache absteigende Bewegungen oder auch absichtlich unklare, wirre Motivfloskeln, mitunter mehr dumpfe, ungestaltige Urbewegungen wie im letztangeführten Beispiel. So

[1]) Motivisch ist es dabei gleichfalls aus dem Vorherigen abgeleitet. Man muß alle diese Beispiele partiturmäßig-orchestral, d. h. die Verdünnung auch in der Klangfarbe, nicht nur in der Klangstärke aufnehmen.

ist auch ein Tremolo der Bässe oder der Pauke im pp eines der häufigsten von den primitiven Abgrundsymbolen und zuweilen als einziges gleichzeitigen Höhensymbolen gegenübergestellt, so z. B. auch in den Takten vom Beispiel Nr. 31, die allerdings nicht unmittelbar einem Höhepunkt folgen, und in denen die Motive der luftig darüber gewölbten Klanghöhe in mild welliger Bewegung gehalten sind. Sehr kunstvoll ist dabei immer die Umgestaltung früherer motivischer Figuren zu derartigen Entwicklungsmotiven der Raumleere. Wie schon in Nr. 53 die hohe Flötenfigur in ihren weitausgewölbten Zügen aus den thematischen Zügen herausgelöst ist, liegt z. B. auch im folgenden Fall die formale Funktion eines schon früher vorhandenen Motivs sehr klar zutage; wie dort vollendet sich auch hier ein getragener Anstieg zu klangdünnem Verschweben:

II. Symphonie, 2. Satz.

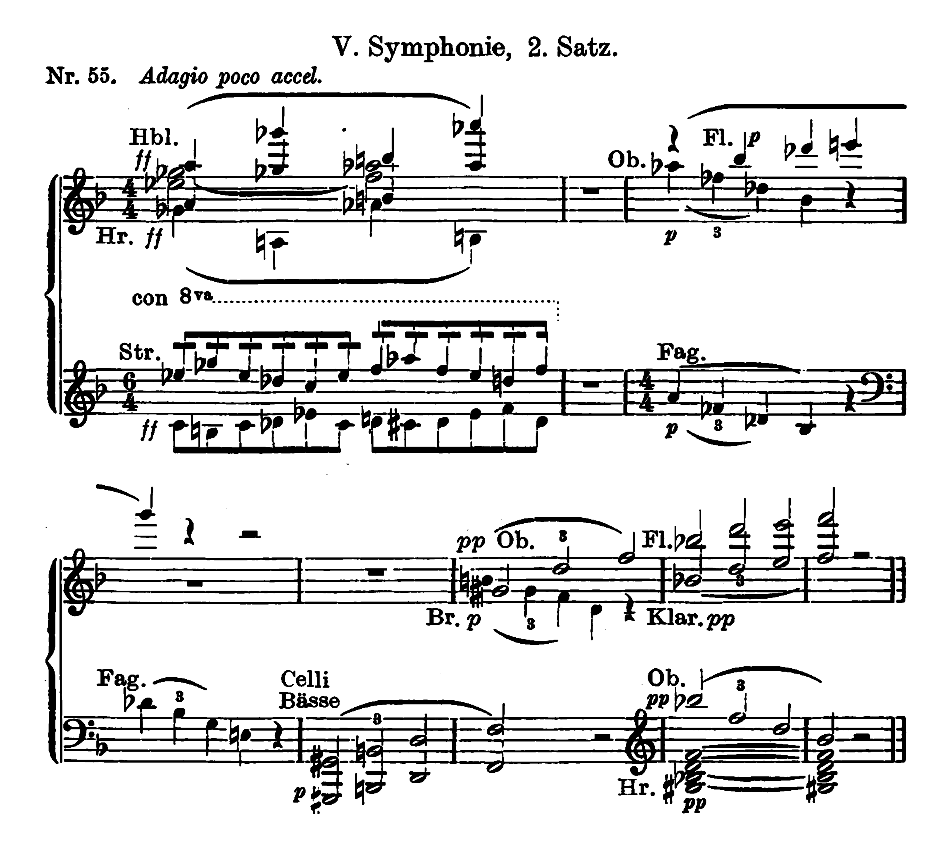



Inmitten der Pause erscheint noch der leicht gekräuselte Hauch einer Flötenfigur, motivisch abgeleitet aus Harpeggien, die erst in Mittelstimmen (Klarinette) den Satz durchwellten und zuletzt zuoberst in der Flöte als leise Verklärungsfiguren ausgegossen waren (s. 1. und 2. Takt). Dazu tritt in der Pause nun die **Formplastik** der leichten Wölbungsandeutung in der Höhe. Um wieviel **leerer** wirkt übrigens in solchem Fall die Pause mit dem Motivrest als eine volle Generalpause! Nicht das Vorhandene sondern das im **Willen Angedeutete** ist immer in der Musik das mächtiger Wirkende, nicht also die wirkliche, absolute Leere der Unendlichkeit, sondern der ihr zustrebende symbolische Bewegungszug.

All das sind aber noch kürzere Augenblicke. Mit dem folgenden Beispiel zeigt sich bereits eine etwas längere Stelle, die nichts anderes

als eine Gestaltung der Leere darstellt, in weitestem Maße also der Form dient. Ungemein deutlich zeigt sich sowohl das Nacheinander wie ein gleichzeitiges Zusammenwirken von Höhen- und Tiefensymbolen:

V. Symphonie, 2. Satz.




Nach dem Verhallen der Höhepunktsfülle (1. Takt) in eine volle Pause streichen merkwürdige, nebelhaft dünne Linienzüge auf, in die große Leere wieder im Klang luftiger Holzbläser gebreitet; weitgestreckt in den Intervallen, sind es höchst plastische Entwicklungsmotive der Raumausdehnung (man vergleiche die Entwicklungsmotive der Wellenlinie im vorangehenden Höhepunktstakt, zugleich den schon in ihm liegenden Willen zur Weitenstreckung: die zu Septsprüngen sich ausdehnenden Motive in den Bläsern). Auch die Setzweise ist eine äußerst charakteristische: die beiden tiefen Motive des 3. und 4. Taktes streichen im Fagott abwärts und sind von einer

halb so schnellen Aufwärtsstreckung des gleichen Motivs in der Flöte überwölbt, die rhythmisch so gelegt ist, daß sie gerade über die Pause zwischen den zwei Fagott-Takten verläuft. Mit dem ersten der Fagottmotive ertönt noch eine Oboe in parallelem Zug, gegen die Pause vom Ende des 4. Taktes verhauchen die klanghohlen Züge von Flöte und Fagott allein. Nach dieser atmosphärischen Pause erscheint ein Tiefenmotiv allein in den Bässen (5. Takt), hernach ein Gegeneinanderstreichen in Höhe und Tiefe (Oboen und Bratschen), hierauf in den letzten zwei Takten ein Höhensymbol allein: Holzbläser, aber mit leisem Hornuntergrund, der als erste zarte Wiederverdichtung in mittleren Klangregionen zuletzt allein durchtönt und in thematischen Neuansatz leitet. Die Motive der Endtakte sind die gleichen wie vordem, nur gedehnt.

### *Die Episoden der Leere und Wirrnis*

Das Bild von der Verdichtung und Lösung symphonischer Klangzüge ist zwar in unmittelbarer Höhepunktsnähe am deutlichsten zu erfassen, aber das Widerspiel zu der zusammengeballten Klangverdichtung ist, wie schon betont, auch noch über weitere Zusammenhänge zu verfolgen. Was man an derartigen Vorgängen vor allem verstehen muß, ist, daß sie nicht als Episoden für sich, sondern als völlig organische Formelemente ganze Entwicklungspartien durchsetzen. Da erscheint oft eine längere Strecke aufgerissener Leere, in der aber unruhige leise Kraftregungen gären, teils nachwirkende, teils in der entladenen Klangatmosphäre schon zu neuem Ansatz sammelnde Tonzüge. Hier entstehen daher innerhalb dumpfer oder oft eigenartig blasser, nirgends vollgedichteter Klänge sonderbar verkrampfte Restzuckungen von Themen wie Vorformen kommender; psychologisch höchst interessante Verzerrungen; meist auch in recht unmelodischen Intervallen[1]); manchmal ächzende Motivbewegungen oder auch verschleierte und fast bis zu geräusch-

[1]) Es ist leicht auszudenken, wie sich solche Einzelstrecken einem Kopfe darstellen, der sie nur für sich sieht, falschen Inhalt und Schönheitssinn sucht oder sie womöglich in fortwährende Rundungen des klassischen Formprinzips einzulöten versucht. Vermutlich beziehen sich auf sie die sattsam bekannten Bemerkungen von Bruckners „teilweise recht üppigen", aber doch teilweise „bedenklich armen" Einfällen.



hafter Impression verschnörkelte. Überhaupt liegt bei diesen Episoden auch sonst in den Melodien etwas Unsängliches, Unerlöstes, und erst mit dem wieder vorbrechenden geschlossenen Neugestalten werden die Ansätze seelenvoller, „melodischer“, blühender, dem menschlichen Gesangsausdruck näher, — welche Symbolik des Weltwirkens! Kein Wunder, daß in solchen Episoden Bruckners Mystik besonders stark vorbricht.

Und hierin liegt die höchste Kunst, wie Bruckner abwägt, erst das Kraftereignis vom Haupthöhepunkt in die Breite nachwirken läßt, ehe Nachwellen und Neuansätze wieder solche Verdichtungskraft gewinnen, daß sie sich in stetigem Entwicklungszug von neuem aus diesen Teilen aufgerissener Leeren lösen. Dies gibt den Sinn ihrer Dehnung, wobei auch ihre Gestaltung durch verschiedene Stimmungen, Motive und Grundcharaktere wechselt, die noch weit über deutliche Höhen- oder Tiefensymbole hinausgehen. Stets aber sind solche Strecken von vielen Pausen durchsetzt, die besonders charakteristisch dem formdynamischen Inhalt entsprechen. So entstehen die Teile, die für sich abgerissen und verworren erscheinen können, und doch voll großen Sinnes und Zusammenhalts in der ganzen Form sind. Es sind Erschöpfungen des Gestaltens nicht etwa im schwächlichen Sinne der Müdigkeit, sondern im ganz organischen der Formkunst, die das Gestalten selbst in allen seinen Entwicklungen zum Erlebnis hat. Schöpfungsfeindliche Episoden erscheinen als Glieder der Schöpfung in einer Weise, wie es vorher niemals ein Künstler als Urgesetz, Logik und Kraft der Form begriffen. Hauptmerkmal solcher Teile ist daher nebst unerfüllter Leere jener Charakter einer gewissen Wirrnis, aber es ist eine durchaus „logische“ Wirrnis, notwendig unklar aus ihrem Zusammenhangswillen. Aus ihrem ganzen Kraftcharakter können sie sich nicht auf still veratmende Teilansätze beschränken, sondern ziehen die Ideen der Leere, der Teilentspannung, des Atemholens, der Ruhe vor dem Sturm, ins Große. Kein Meister hat vor Bruckner in solcher Art die Spannkraft der Breite zu gestalten gewußt.

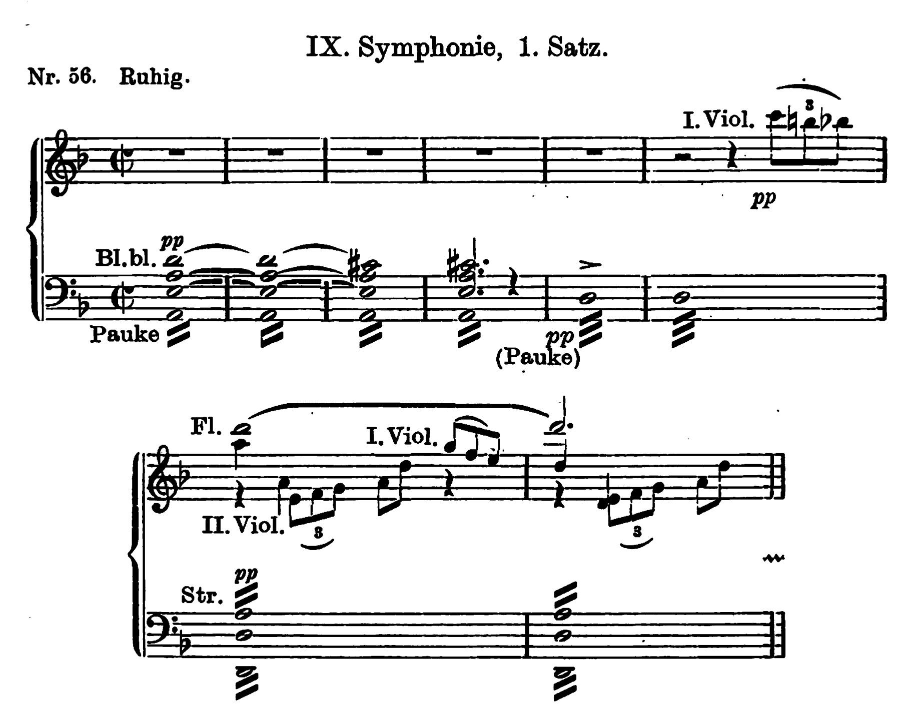
Es ist klar, daß auch der unmittelbar räumliche Charakter, wie er in Augenblicken der plötzlichen Leere am stärksten hervortritt, sich mehr und mehr verliert, wenn stärker die unmittelbare musikalische Spannung in Neuregungen durchgestaltet wird. Auch ob man beispielsweise statt von Höhesymbolen mehr in Betonung des ganzen Ausdrucksmoments von Verklärungssymbolen od. dgl.

— je nach dem Charakter der betreffenden Stelle — spricht, beide Kennzeichnungen betreffen nur Ausstrahlungen des dynamischen Grundvorgangs in der Musik, der Bewegungsgestaltung an sich, jene die räumliche, diese mehr die seelische Ausdrucksverstrahlung, ebenso wie Tiefenpartien stets auch zugleich mit der räumlich-formalen ihre eigenen mehr psychischen Ausdrucks- und Stimmungsinhalte tragen.

Einige Beispiele können die Formvorgänge verdeutlichen. Im folgenden Fall ist nicht nur das Tiefensymbol an sich sehr fesselnd, sondern auch die Stellung im dynamischen Zusammenhang. Es folgt nicht unmittelbar einem Höhepunkt, vielmehr bereits einem länger ausgebreiteten Teil, der nach dem Höhepunkt in leisen Klangzügen schwere religiöse Akzente, zuletzt einen dunklen Bläserchoral folgen ließ. Die erstangeführten Takte deuten noch seinen Abschluß an:

IX. Symphonie, 1. Satz.

Nr. 56. Ruhig.
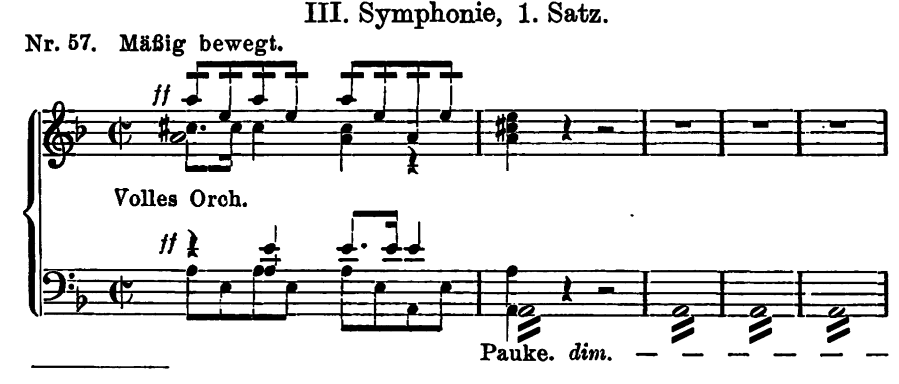



Im 4. Takt bleibt ein Paukentremolo allein übrig; doch ist nicht dieser instrumentale Effekt allein das Abgrundsymbol, sondern Bruckner greift noch zur Sturzwirkung vom Kadenzsprung a—d,

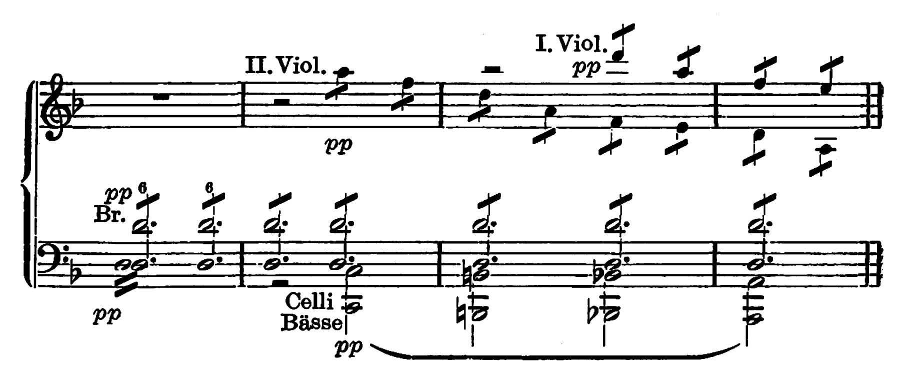
mit der sich die Tiefe nochmals zu öffnen scheint. Dazu ist die rein formale Bedeutung die eines letzten Tiefepunkts: die Takte stehen am Ende einer ungemein schweren, drückenden Vorbereitungsstimmung vor dem katastrophenartig ausbrechenden Schluß des ganzen Satzes; während ihnen die Choralklänge (Blechbläser) vorangingen, folgt (mit den beiden zuletzt angeführten Takten) ein erregtes, erst wirres Ansetzen von Streichermotiven, in gewitternden Kraftbewegungen, aus denen sich allmählich die zum mächtigen Schlußausbruch führende Entladung zusammenballt. Die eigentümliche Wirkung des Tiefenaufrisses fällt somit genau in eine Wende der ganzen, über lange und dumpfe Ruheepisoden gedehnten Strecke. Die IX. Symphonie, das Werk der meisten Abgrundsymbole, bringt übrigens noch ähnliche Stellen[1]).

In der (mit der Neunten vielfach verwandten) III. Symphonie bringt Bruckner an ganz analoger Satzstelle, der spannungsvollen Vorbereitung vor der Schlußentladung, die gleiche Symbolik, nur noch länger ausgebaut:

III. Symphonie, 1. Satz.




[1]) Man vergleiche, wie sich im Tedeum in Andeutung einer zeitlichen Unendlichkeit („in aeternum") auch sehr deutlich Weitensymbole einstellen, indem erst unter Aufklaffen sonst völliger Leere nur die Baßstimme („usque in aeternum": bis in Ewigkeit) Linien großer Tiefenauswölbung entfaltet, worauf wieder ein liegender tiefer Ton allein gehalten ist; dann entwickelt sich eine dünne und leise Ausgitterung der Chorstimmen mit einem typischen Entwicklungsmotiv des Aufschwebens; es ist zart von Streichertönen abgestützt, und hoch in der Höhe darüber erscheint in Holzbläsern dies Motiv als Andeutungsbewegung von Auswölbungen. Auch in dieser neu ansetzenden Mehrstimmigkeit (namentlich auch in ihrer auseinandergefaserten, ganz vom übrigen Satzmassiv abweichenden Satzdichte) liegt noch eine Weitenwirkung.




Hier folgt das Tremolo der Pauke unmittelbar einem Krafthöhepunkt; der Dehnung des a über vier Takte folgt zunächst ganz gleichartig der klaffende Sprung ins d, unter Zutreten eines Tremolos der Violen (in Sextolen), mit dem sich die neue Erregungsverdichtung hier unmittelbar ankündigt. Aber die ganze Tiefenandeutung erhält sich noch in andrer Weise unter der beginnenden Neuentwicklung: in den sinkenden Bässen (s. S. 437), die sich wie eine Fortleitung des vorherigen Abgrundsymbols noch in mehrmaliger Wiederholung fortziehen. Es fordert die Beachtung heraus, wenn in Werken von selbst verwandtem Charakter auch einzelne Tonsymbole gemeinsam auftreten[1]).
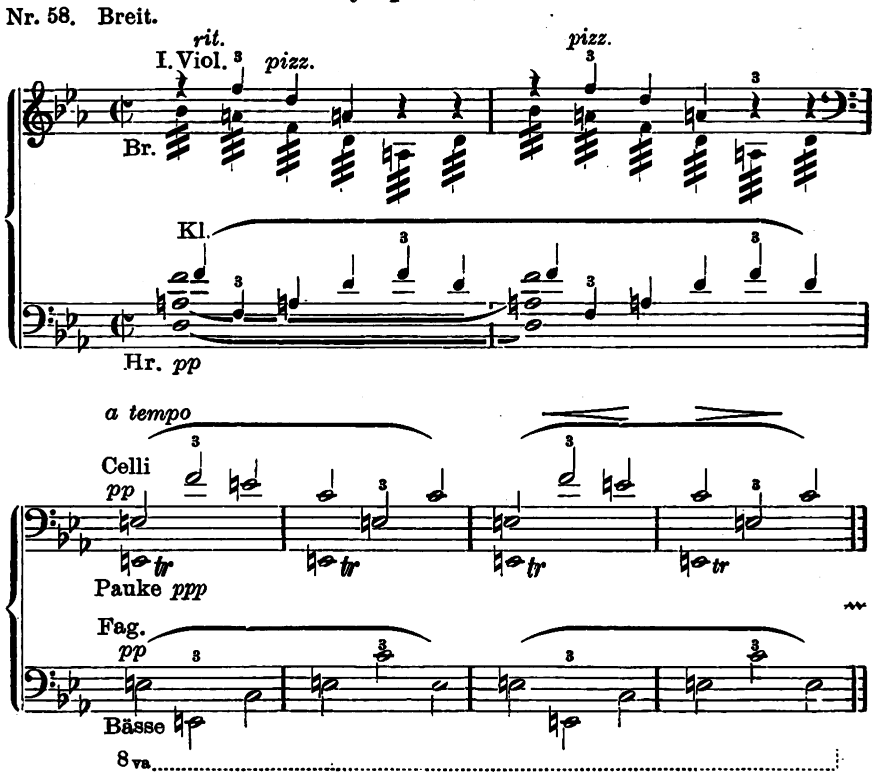
Gedehnter sind die Tiefensymbole in folgenden Symphonietakten, die selbst nur einen kleinen Teil aus einer sehr langen Strecke dumpfen Erwartungscharakters und seltsam wirrer Kraftbewegungen darstellen; sie erstehen wie die letztangeführten Symphoniestellen als Tiefepunkt einer hochgespannten Vorbereitung, die das nahende Ende im Zurückdämmern der ganzen Musik zu breitem Misterioso ankündigt. Die Symbolik ist hier reich und geht über die Andeutungen raumhaften Charakters (gegeneinander geführte Auswölbungen) zu tief stimmungshaften Inhalten hinaus; nach dem Verzucken der Kraftlinien der beiden ersten Takte liegt in den gleichmäßigen Tonkreisungen der tiefen Streicher (zugleich mit dem Tremolo der Pauke) geheimnisvolle Feierlichkeit:

[1]) Man vergleiche aber auch den Schlußteil im 1. Satz von Beethovens IX. Symphonie. Es wächst zu geschichtlich-symbolischer Bedeutung hinaus, daß dort der ruhende Klanguntergrund sich in Baßbewegung aufzulockern beginnt; es hebt ein Sinken in den Tiefen an, das fast schon für sich auf das Wanken des klassischen Untergrundes und seine Aufklüftung zu romantischen Abgründen zu weisen scheint.



## IV. Symphonie, 4. Satz.
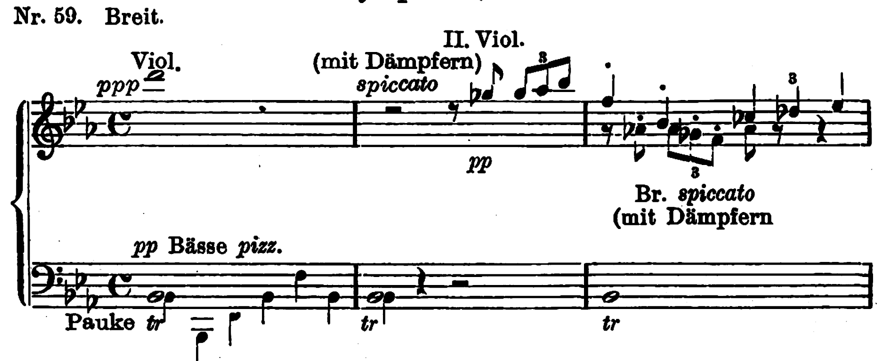
Nr. 58. Breit.
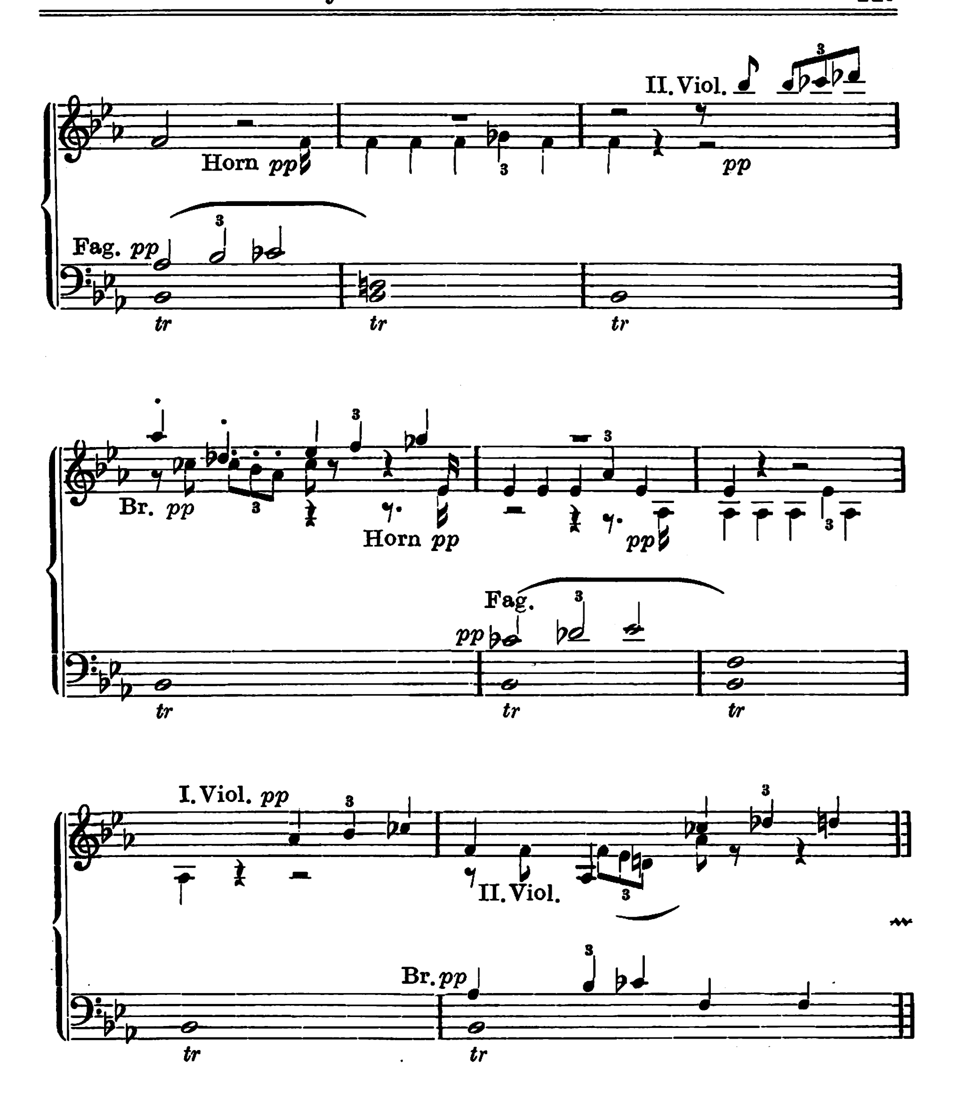



Bald nach diesen Takten findet sich noch innerhalb der gleichen Teilstrecke die folgende Stelle:

## IV. Symphonie, 4. Satz.

Nr. 59. Breit.





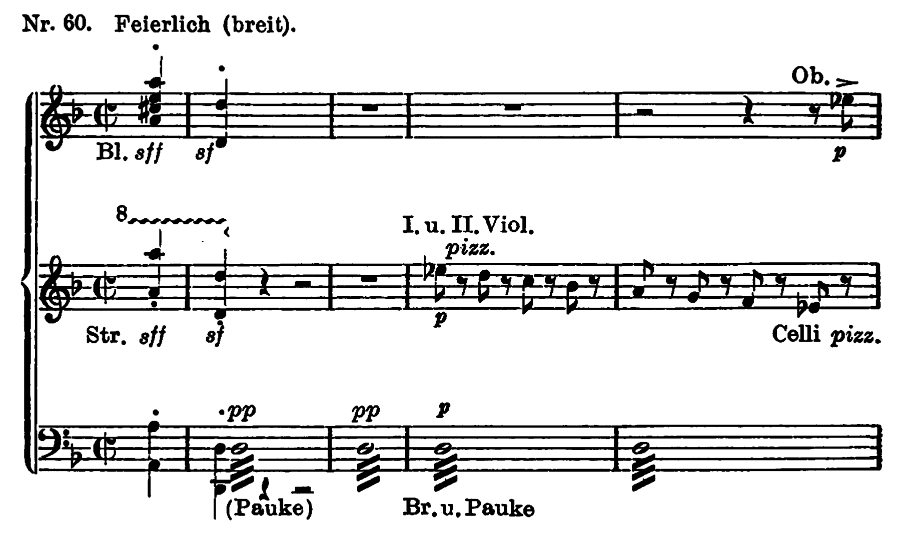

Zunächst ist zu erkennen, daß sich die ganze Motiv- und Linienverwirkung, wie dies sehr häufig, über einem typischen Abgrundsymbol abspielt: dem allein übrig bleibenden Tremolo der Pauke. Was hereinzuckt, ist merkwürdig genug: zuerst in den Bässen (gebrochene Tongebung des Pizzikato!) rasche, weitklaffende Akkordintervalle (über die motivischen Zusammenhänge siehe die Gesamtbesprechung des Werkes); dann die gespenstischen Zuckungen in
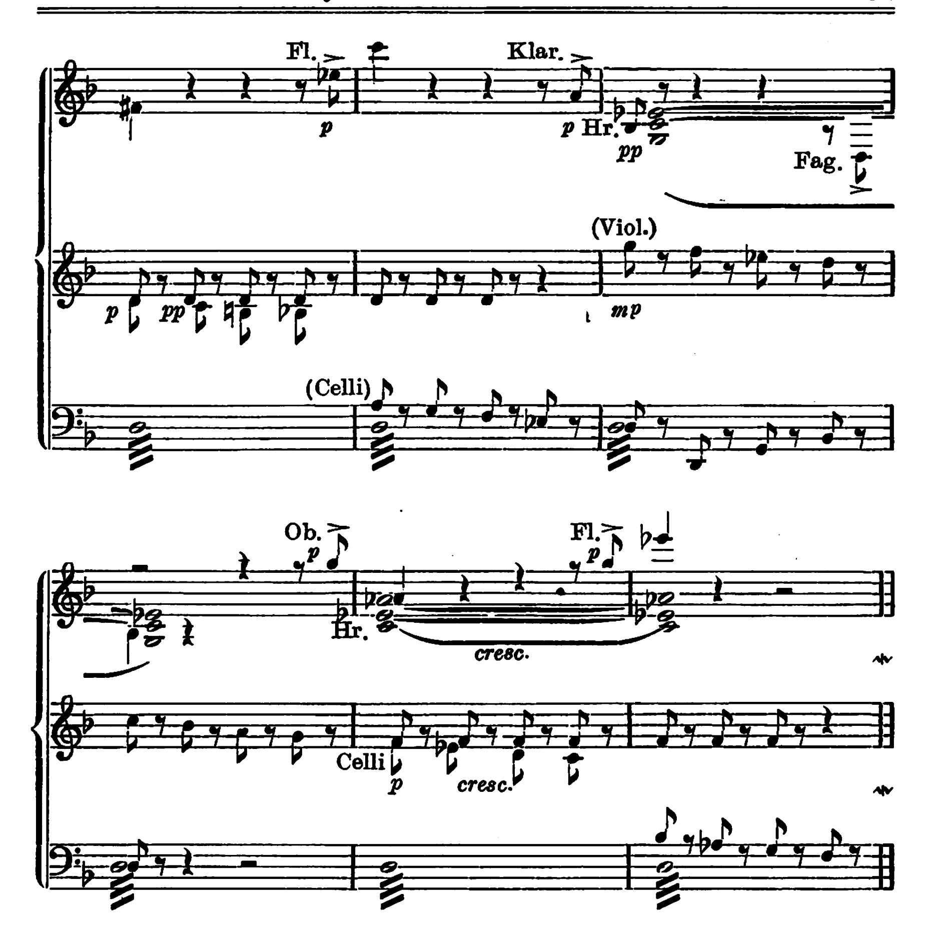
den Violinen, unerfüllt (Spiccato und mit „Dämpfern"!) durcheinanderstreichend, in tiefe Bläserfarben (unter Verlangsamung des Triolenmotivs) rasch wieder verhauchend (dabei im Horn zuletzt rudimentäre Andeutung des Scherzothemas); das spukhafte Spiel sodann gleich nochmals und diesmal in den Hörnern verklingend (6.—9. Takt); darauf in den letzten $1^1/_2$ Takten Neuansatz in den Streichern, aus dem sich dann eine etwas geschlossenere (übrigens wieder nur kurze) Entwicklung zusammenrafft.

Im Anfang der IX. Symphonie findet sich nach der ersten großen Vollentwicklung, aus der zuletzt das Hauptthema herausspringt, eine der längsten Stellen dieser Art; sie breitet sich von diesem Hauptthema über 22 Takte (vom 5. nach D) bis zum „Gesangsthema", würde also dem entsprechen, was man als „Überleitung" zu bezeichnen pflegt, gibt dieser aber besondern Sinn und dynamischen Inhalt; es ist dumpfe Nacherschütterung, die dabei aber zum Schluß neues Werden vorbereitet. Die ersten Takte davon beginnen nach der Höhepunktsentladung und einer Vollpause über dem Tiefensymbol des Paukentremolos folgendermaßen:

IX. Symphonie, 1. Satz.

Nr. 60. Feierlich (breit).






Es sind unruhig abstreichende Linien, wieder im Pizzikato, durchblitzt von einzelnen weiten Intervallfiguren (Motivresten) in den Holzbläsern und teilweise eingedunkelt in ganz leisen, tiefen Blechbläserakkorden.

Auf große Strecken beobachte man derartige Episoden z. B. noch im Adagio der V. Symphonie, vor dem letztmaligen Eintritt des 1. Themas (vom 13. Takt nach Buchstabe E hinweg durch 24 Takte bis „Langsamer“). Auch ganze Satzabschlüsse findet man solchem Charakter angenähert, nur daß dann natürlich die einzelnen Ansätze nur mehr nachtönenden Charakter haben und sich ohne Sammlung auf kommende Neuverdichtung in die volle Leere verlieren (vgl. den Ausklang vom langsamen Satz der IV. oder der VII. Symphonie).

## *Zur Technik der Rückentwicklung*

Daß die großen Wellenabflutungen reicher durchrissen sind als die Anstiegsentwicklungen, entspricht der Ereignisfülle nach den großen Kraftentladungen und dem naturgegebenen Unterschied in der ganzen Kraftart, dort der wirkenden Willensverdichtung, hier zuweilen mehr eines passiven Vorgangs. Daher sind die Rückentwicklungen aber nicht bloß stärker in verwehende Einzelteile aufgelöst, sondern in der Regel kürzer, wie dies schon bei den Einzelwellen hervorgetreten war. Das absteigende Gegenbild zu den großen steigerungsgestaltenden Wellenreihen formt sich demnach auch hier in keiner äußerlichen Augensymmetrie, sondern in einem Gleichgewicht, welches all die Teilwellen im Zusammenwirken mit den bedeutsamen Scheinstillständen, Pausen und formdynamischen Zwischenteilen umfaßt und einen Begriff von den Ausdehnungen gibt, auf die man Einheitszüge in Bruckners Formbewegung zusammenschließen muß.

Natürlich kommen aber auch stetige Rückentwicklungen vor, d. h. ohne derartige Teildurchbrechungen, wobei vor allem der Höhepunkt geschlossen in die Entspannung weiterleitet; denn das plötzliche Verhallen von Krafthöhepunkten ist nur eine der möglichen Sonderformen. Und bei solch geschlossener Wende ist denn in unendlich gehaltvollen dynamischen Vorgängen das Krisenhafte der Höhepunkte zu beobachten; in ihnen vollzieht sich nämlich nicht allein die Abbiegung der Steigerungskurve, sondern der Entwicklung zu anders geartetem Kraftverlauf, in dem sich die Rückleitungen vollziehen. In den Höhepunkten liegt also die Umsetzung zu neuen inneren Willensstrebungen. Wie schon innerhalb der einzelnen Entwicklungswellen zeigt sich nun bedeutend durchdringender bei Gesamthöhepunkten mehrfacher Wellensteigerungen die vielfache Kunst der schon in den Höhepunkten selbst beginnenden oder verborgen sich ankündenden Spannungsauflösung. Und das liegt nicht nur in der herrlich vielfältigen Idee, die Rückleitung schon durch harmonische oder sonstige Farben- und Stimmungsdunkelungen vorzubereiten, es spiegelt sich wie alle formdynamischen Erscheinungen vor allem in den Entwicklungsmotiven der Gipfelpunkte selbst. Schon der Übergang von den drängenden Entwicklungsmotiven zu den typischen befreiten der Höhepunkte ist ein solcher dynamischer Vorgang, der weit über den Augenblick auf Gestaltungswechsel

und innere Kraftänderung weist. Nun treten aber diese oft im jubelndsten Höhepunktsgefühl auskreisenden Motive schon häufig in Widerstreit mit sinkenden Zügen, mitunter aber durchreißen diese auch rasch und unmittelbar noch den kraftvollsten Höhepunktseintritt selbst. Bruckner ist ein Meister der inneren Brechungen, dynamisch ebenso wie in harmonischer Hinsicht. Das nun zeigt sich in genauem Gegenbild auch bei jenen Tiefepunkten, die nicht in veratmenden Teilausklängen, Wirkungen der Leere usw. absetzen, sondern geschlossen weiterleiten; in ihnen fängt sich die Rückentwicklung wieder zu Neuregung von Anstiegsteilen und sie zeigen in analogen Erscheinungen diese dynamische Gegensatzkrise zu den Höhepunkten.

Ein Blick auf größere Partiturzusammenhänge bei Bruckner zeigt, daß ebenso wie steigernde Wellenreihen auch Rückentwicklungen in mehreren Flutungen hintereinander erfolgen; hierbei scheinen auch manchmal von einem Höhepunkt wegtreibende Wellenreihen dadurch geschlossener Führung zu entbehren, daß ihre Teilstücke selbst nicht bis zu vollem Ausklang gelangen, sondern unterbrochen sind, worauf von der Höhe eine neue sinkende Schicht einsetzt, analog wie es bei den Schichtsteigerungen mit den unerfüllten Teilhöhepunkten der Fall ist. (Dabei bilden sich gelegentlich auch absteigende Sequenzen heraus, weniger als bei den Anstiegsteilen und hauptsächlich nur freiere Sequenzierungen.) Die naturgemäß gelösteren Entwicklungsmotive erscheinen auch im Ineinandergreifen der Stimmen weniger konzentriert als bei den Steigerungsteilen, soweit eben nicht Neuaufströmungen und Gegenstrebungen die Rückentwicklung durchsetzen; der passivere Charakter dieser Entwicklungsmotive äußert sich namentlich bei herabschwebenden Partien in einem flugartigen Bewegungsausdruck[1]).

Im übrigen ist das Verhältnis der Steigerungsanlagen zur Thematik eines Satzes meist das schon an Einzelbeispielen beobachtete, daß ein großer zusammengehöriger Wellenzug zugleich die Entwicklung eines Themas bedeutet und mit einem neuen auch ein neues Thema einsetzt[2]) (so auch mitunter in Neuansätzen un-

[1]) Insbesondere sei noch darauf verwiesen, wie herrlich sich bei Bruckner gelöste Klangzüge der höchsten Höhe in allmählichem Herabschweben wieder verdichten und zu neuer Entwicklung leiten.

[2]) Dies mag zum Mißverständnis, als fehlten Überleitungen, beigetragen haben. Sie fehlen (auch bei plötzlichem Verhallen) eben gar nicht, sondern



mittelbar nach einer Höhepunktsentladung). Damit ist die alte Idee der Themengegensätze aus dem formalen Gruppenprinzip in den neuen Satzaufbau aus Steigerungsentwicklungen eingeschmolzen. Auch in dieser Hinsicht sind die Wellenentwicklungen schon von streng zielsicherem Willen. Zuweilen, namentlich in Durchführungsteilen, kommt es vor, daß an einer Wellenentwicklung verschiedene der Satzthemen Teil haben, wobei dann der Eintritt eines neuen, (z. B. mit der Rückleitung oder auch eines andern schon im Höhepunkt, oder bei Teilentspannungen usw.) aus der Übereinstimmung zwischen dem Charakter der Themen und des jeweiligen dynamischen Stands bedingt ist. Dabei bleiben aber oft die sonst beteiligten Entwicklungsmotive über solchen Themenwechsel hinweg insofern einheitlich, als sich ihre dynamische Umänderung technisch nur in Umbildungen ihrer mit dem Anstieg eingetretenen Anfangsform vollzieht.

### *Typische Spannungsformen im Großen. Ausstreben in die Dreiheit*

Im Übergang zu den Gesamtformen bleibt noch der Blick darauf zu richten, ob über all die beobachteten Teilerscheinungen hinweg von gewissen regelmäßig wiederkehrenden Anlageweisen in der groß ausgespannten Wellenbewegung zu sprechen ist. Das läßt sich in gewissem Maße bejahen, und auch darin äußert sich das Durchbrechen persönlicher Züge in Bruckners Kraftbewegungen. In großer Überschau ist damit ein ganz anderer innerer Rhythmus zu beobachten als der musikalischer Betonungen: es ist der vom Ablauf der Verdichtungen und Entspannungen innerhalb des weit erstreckten Kraftatems, der ungeheure Rhythmus der großen Ausmaße.

Diese typischen Formen beruhen daher in erster Linie auf dem Verteilungsverhältnis zwischen ruhigeren und angestrengteren Teilen im Dienste der Steigerung[1]), und erst diesem Gesichtspunkt dienen

---

erfolgen in der eigentümlichen Art des ganzen Formprinzips; man muß nur nicht an Überleitungen im alten Sinne denken.

[1]) Den folgenden Satz von Karl Grunsky („Anton Bruckner" 1922, S. 40) vermag ich nur kräftig zu bestätigen: „Wie man sich nun auch das Verhältnis Bruckners zu jenen Meistern (Haydn, Mozart, Beethoven, Liszt, Wagner) denken möge, jedenfalls bleibt seine Steigerung völlig unanfechtbar: die leichtesten Triebmittel, allmähliche Beschleunigungen des Zeitmaßes oder



überhaupt die Längenverhältnisse in den einzelnen Teilwellen. Da schließen sich verschiedene Straffungsbilder zusammen, insbesondere wenn man Wellen des (noch durchbrochenen) Anhebens, dann etwa zielstrebiger Spannungsverdichtung, des Höhepunktes usw. immer zu übergreifenden dynamischen Teilwegen geeint sieht. Da können einheitliche Zusammenschließungen wie beispielsweise diese entstehen: erst Wellen mit Rückleitungen, dann bei stürmischerer Entwicklung solche mit nur verkürzten Rückleitungen oder ganz ohne diese: es entsteht dann in der Steigerung das Bild hintereinander anbrandender Wogen, deren jede mit dem Höhekamm abbricht; oder es wechseln großbogige Wellenzusammenhänge mit kurzatmiger, unterbrochener Erhitzung u. dgl. m. Tritt einem bei solcher Einung und Vereinfachung z. B. eine Spannungsverteilung entgegen wie die erst längerer, dann kürzerer und wieder längerer Wellen, so kann dies dynamisch Verschiedenes bedeuten, je nach dem Charakter der kürzeren Wellen; denn sind diese eine Erhitzung, so bewirken sie eine Steigerung gegenüber den vorherigen längeren Wellen, die an sich noch keineswegs hohe Anspannung darstellen müssen (insbesondere wenn sie im wesentlichen in der breiten Ausspinnung einer Hauptmelodie mit noch nicht stark durchwogter Symphonik beruhen); diesem mittleren Teil folgen dann etwa die längeren Wellen im Charakter angespannter Langatmigkeit, so daß über die ganzen drei Teile eine durchlaufende Steigerung streicht. — Die gleiche Folge nun (längere, kürzere und wieder längere Teilwellen) kann sich dynamisch auch ganz anders darstellen: die kürzeren Mittelwellen können in der Tat ein Nachlassen gegenüber vorher erreichter Spannkraft bedeuten, dann aber stellen sie nicht eine Einsenkung dar, sondern sind dem folgenden Teil längerer Wellen zuzuschlagen als Neuansatz in atemholender Teilentspannung. — Damit sieht man am klarsten, daß die äußeren Längenmaße an sich in der Bogenverteilung gar nicht den Kern darstellen; Verkürzung der Wellen kann zweierlei, ja Gegenteiliges bedeuten, und ebenso Verlängerung; wieder ein Beweis, daß man nicht die Umrisse allein aus sich selbst, sondern stets die Innenvorgänge und ihr Verhältnis zu ihnen betrachten muß. Wiesehr man zwischen einem ruhenden (rein umrißhaften) und einem vorwärts gespannten (dynamischen

der Tonstärke, sind sehr selten, weil ihre Äußerlichkeit den Eindruck eher gefährdet als hebt. Dagegen gilt als einwandfrei der sinnvoll abgesetzte Wechsel in Stärke und Zeitmaß."

Überblick zu scheiden hat, zeigen auch die Wellenkomplexe andrer Art sehr deutlich, mit längsten Wellen in der Mitte oder auch im Schlußteil, oder andere mit fortschreitender Verkürzung bis zum Höhepunkt usw. Der Verlaufswechsel ist stets ein sehr einfaches und überzeugendes Bild, sobald man sich nur nicht in Einzelteile verliert, das Ganze nicht aus ihnen zusammengestückt, sondern als große Einheit sieht, deren geschlossenes Vorfühlen sich die Teile dynamisch gliederte; es bedarf dazu nur eines Blicks, der auch des Überblicks fähig wird.

Wenn nun die Teilmaße überall nur selbst aus der Kraftspannung des Gestaltens bedingt sind, so ist es auch der Drang nach vorwärts, der überall die Schwerpunkte aus der Mitte heraus verschiebt; (somit würde auch das allein schon Symmetriestörungen bedingen); denn auch beim Zusammentreten von Einzelwellen zu einer großen Wellenanlage zeigt sich, wie alle Teile stets auf die nachfolgenden gerichtet und zu ihrem Verständnis mit diesen in Verbindung zu bringen sind[1]); Bruckner ist ein aufs Werden gerichteter Geist; Dynamiker des Crescendo; (auch dieser Ausdruck natürlich stets im Sinne der Innendynamik gemeint). Diese Verschiebungen eines äußeren Umrißgleichmaßes müssen verstanden sein, wenn man an den Gesamtumrissen eines Satzes ein Gleichmaß zum Teil wieder stärker hervortretend erkennen will. Kurz, wenn man bei Bruckner typische Verlaufsformen überblicken will, so bleibt immer zu bedenken, daß sie in der Verteilung von dynamischer Anstrengung und Beruhigung begründet sind. Anders gesehene Formkriterien können mehr oder minder bedeutsam hereinspielen, sind aber jenen gegenüber sekundärer Art.

So sieht man ferner in dem ganzen Bilde des Weltwirkens, das in Bruckners Musik liegt, nicht allein die Kräfte sich erfüllen, wie es die ausgeworfenen Hauptwellungen darstellen, sondern man sieht diese noch ständig durchsetzt von Regungen, die unter dem Strom ihr oft verborgeneres Tiefenspiel treiben; es ist der Wille mit all seinen Tiefenstufungen, Regungen unter der Hauptbewegung, und auch diese zeigen immer ein Drängen und Vorbereiten gegen Kommendes; sie geben dem Augenblick seine Wendung in den Werde-

[1]) Es ist also auch ein Unterschied zwischen ruhender und bewegter Dreiteiligkeit, (der auch schon für das Verständnis vorklassischer Formen ganz anders zu beachten wäre, als es die übliche, immer vom klassischen Bild ausgehende Formenlehre darstellt).



charakter. In den Wellensteigerungen gewinnt aber Bruckners vorwärtsgerichteter Formblick auch durchdringenden seelischen Ausdruck, namentlich in der Wandlung des Melodiecharakters und der beteiligten Motive selbst: in den Anfangswellen atmet Ruhe, mit dem Wachstum schwillt auch diese ins Sehnen und mit dem großen Drang der Steigerung bis zu heiß ringendem Ausdruck; es ist die Steigerung des Willens ins Leiden. Dann aber, über die mächtigen Steigerungen hinaus, löst sich Bruckners Seele in die überweltliche Ruhe.

Schon bei geringer Übung fällt es einem, der Bruckners Bewegungsfülle zusammenfassend überstreift, gar nicht schwer, neben den erwähnten Verlaufsformen noch andere sich herausheben zu sehen, die in gewisser Gleichartigkeit wiederkehren. Doch wenn man auch noch hierüber zu weiter zusammenfassenden Allgemeinmerkmalen ausgreift, so tritt noch eine Erscheinung hervor, die viel wesentlicher ist als eine Aufzählung all jener (zuletzt unabgrenzbaren) Ablaufsmöglichkeiten im Kräftespiel, und die dann auch für die Gesamtumrisse in Bruckners Sätzen an Bedeutsamkeit gewinnt; es ist ein merkwürdiges Ausströmen seiner Persönlichkeit in die Dreiheit. Diese erscheint zwar nicht durchgängig und ausschließlich, aber das Auffallende ist schon hier, daß sie innerhalb verschiedener Entwicklungsarten durchdringt, die zunächst nicht an etwas gemeinsames denken ließen; denn eben weil dies gar nicht in Gesichtspunkten eines äußerlichen Abstückens und Abzählens beruht, kann es aus dem Untergrunde der Kraftentfaltung nach verschiedenartigen Oberflächenerscheinungen hinaustreiben. Es ist also eine Dreiheit, die hier nichts mit der sog. Dreiteiligkeit nach dem Gruppenprinzip zu tun hat, sondern Entwicklungsvorgänge betrifft, auch ohne daß sie dabei an Themenwechsel gebunden wäre: die dynamischen Entwicklungen pflegen die Dreizahl im Wechsel des Spannungszustandes aufzuweisen, bis sie sich vollenden.

So liegt dies z. B. schon in einer Wellenanlage, die in ruhigeren, dann kurzatmiger erhitzten, dann wieder langatmigen, hochgespannten Kraftkreisungen zum Ziele führt; oder in einer der andern Verteilungsweisen von entspannteren und angespannten Teilen, von Ansätzen und Verdichtungen; ferner in den vielen dreifach gestaffelten Einheiten, die sich unter Einbeziehung der vorbereitenden,

pausendurchsetzten Ruheteile ergeben, indem diesen eine Phase der überhaupt erst in Fluß geratenden Verdichtung und hernach der drangvollen Höhepunktsannäherung folgt. Alle diese Anlageweisen betreffen zunächst die Steigerungsteile allein; daß sie in diesen für sich schon aufscheinen, liegt daran, daß die Dreiheit überall bei Bruckner vorzudringen pflegt, wo er sich erfüllt: und das ist schon mit den Steigerungsteilen für sich der Fall, da mit dem Höhepunkt ein Erfüllungsgefühl eintritt. Daher wird in den großen Entwicklungsbogen meist dann schon in deren Steigerungsteilen allein eine Dreiheit der Entwicklungsphasen erkennbar, wenn der Haupthöhepunkt in starkem Ausbruchscharakter erscheint; leitet er hingegen in breiter geschlossenem Bogen zur Entspannung zurück, so wird zuweilen eine dreifache Entwicklung erst hinsichtlich der Gesamtbogen sichtbar. Denn da jene Neigung zu einer Dreiheit eine psychische Erscheinung ist, die im Zusammenhang mit einer Erfüllung sichtbar wird, ist dieser doppelte Gesichtspunkt gegeben: sie kann im Steigerungsteil allein vortreten, dessen Endhöhepunkt eine Erfüllung ist, oder ebenso (und manchmal zugleich damit in übergreifender Entwicklung) in der Gesamtwelle mit ihrer Rückentwicklung, letzteres namentlich dann, wenn sich die Gesamtwelle abgeschlossen aus dem Zusammenhang heraushebt. Doch ist eben die Gesamtwelle häufig keine Erfüllung, weil sich ihre Rückleitung gewöhnlich in wiedererstehende Neusteigerung hineinkettet. Hier liegt der Grund, weshalb das Moment der Dreiheit weitaus häufiger aus den großen Steigerungsetappen für sich heraustritt; Bruckner konzentriert den ganzen Drang zur Erfüllung hauptsächlich auf diese. — Doch tritt die Vorliebe für die Dreizahl noch aus anderen Gesichtspunkten bei Bruckner hervor. In Gipfelungen selbst z. B. erscheint sie vielfach als Bruckners typische dreizackige Höhenbreite, indem dem ersterreichten Höhepunkt noch zwei übersteigernde zu folgen pflegen. Sehr häufig sind ferner Themenentwicklungen so angelegt, daß sie mit dem drittmaligen Ansatz des Themenbeginns zu ihrer Erfüllung in voller Breite gelangen (das zeigt sich z. B. schon beim besprochenen [s. S. 291—308] Anfang des 1. Satzes der VI. Symphonie, erscheint übrigens gleich wieder sehr deutlich, wenn man zum zweiten Hauptthema dieses Satzes weitersieht usw.). Auch in Durchführungen treten zuweilen sehr klar drei große Steigerungsbogen hervor; in Sequenzen ist die Dreizahl der Ansätze mit der gleichen Rückungsmelodie das häufigste. Oder man blicke, um die Erscheinung im

Kleineren wiederzuerkennen, zur Entwicklungswelle von Nr. 25 zurück: dort trat im 6. Takt in der Hauptstimme ein verkürzter und belebter Ansatz des leitenden Hauptmotivs in die Steigerung ein; dessen drittmaliger Ansatz ist es (10. Takt), der die Höhepunktserfüllung auslöst. In kleinen Dimensionen ist die Dreizahl verborgener, aber auch oft genug wiederzuerkennen.

Alles das — es könnte noch ins Unbegrenzte ergänzt werden — ist jedoch nicht zu schematisch zu nehmen; es ist von einer Neigung zur Herausbildung einer Dreiheit zu sprechen, keinem Gesetz, und man muß sich hüten, aus jeder Wellenanlage oder sonstigen Formvorgängen um jeden Preis eine Dreiheit herauskonstruieren zu wollen. Sie wird schließlich und viel deutlicher hernach in den größern Aufbauplänen von Bruckners Symphoniesatz hervortreten, die über die hier betrachteten Formelemente der Wellensteigerungen hinausgehen; aber schon im Hinblick darauf ist es bedeutsam, daß auch in diesen Wellensteigerungen erst bei Überschau in größeren Ausmaßen die Dreiheit mehr und mehr herausdringt. Gilt das auch keineswegs ausschließlich, so wird doch der Grundzug erkennbar, daß Bruckner umso mehr der Dreiheit zustrebt, an je größere Weiten er hinauskommt. Mitunter scheint auch nur ein Wille dahin unscharf ausgeprägt, halbgreifbar durch. Es ist aber für das ganze Formprinzip bezeichnend, daß erst in dynamischen Strebungen als verborgener, tiefer Grundwille zum Vorschein durchbricht, was hernach bei den Gesamtumrissen in bewußtem und beabsichtigtem Aufbau die große Anlage formt und hier nun in deutliche, leitende Sonderungen zerfällt. Die Drei ist die tragende Grundzahl, in der Bruckner zum Ganzen strebt; mithin wieder im letzten formalen Sinne zum psychischen Grundgefühl der Erfüllung.

Jenseits und unterhalb des formalen Ausdrucks birgt aber dies Vortreten einer Dreiheit ein mächtiges Stück von Bruckners ganzer Weltsymbolik. Bedenkt man, daß gerade die Anfänge, Ansätze und kleinsten Formkeime noch symmetrisch oder in Symmetrieannäherungen gehalten sind und daß ebenso die thematischen Teilelemente seiner Steigerungen noch vielfach von einer zwei- und vierteiligen Struktur beherrscht sind, so ergibt die größere Formentwicklung nun einen Hauptgesichtspunkt: deutlich die ganze Auflösung dieser Reste eines Formuntergrunds der Zweizahl in den der Dreiheit. Jener auf der Zweizahl beruhende Aufbau, als Ausdruck des erdbetonten, auf Symmetrie



vom Schrittgleichmaß zurückgehenden Kunstempfindens, erfährt im Entfaltungsvorgang der Brucknerschen Form seine Überwindung gegen die Symbolik der Dreizahl hin. Uraltes abendländisches Weltgefühl schwingt durch die Grundlagen seiner Persönlichkeit, das schon in der Antike die Bedeutung der unteilbaren Urzahl in zahlentheoretischem, später spekulativem Sinnen umkreist, dem Abendland übermittelt und das vom Mittelalter her in das Trinitätsdogma eingebannt bleibt, ein Weltgefühl, das gleicherweise die buddhistische wie die hellenische, die nordische Mythenbildung wie Dantes Weltgebäude oder Goethes Fauststoff durchwirkt. Als erste vollkommene Zahl, die mit Anfang und Ende ein Mittleres einschließend zum Sinnbild der Vollendung ward, durchdringt die Drei auch die mittelalterliche Musiktheorie schon als dunkle Vorahnung eines Formbegriffs im Gegensatz zum Prinzip der Zweizahl. Schoß nun unter seiner ersten Bindung durch das gesungene Wort ein freier entfalteter musikalischer Formdrang in seine Entwicklung, so kamen unbewußte psychologische Gründe dazu, die ihn oft unter wechselvollstem Bilde verdeckt einer Dreiheit entgegentrieben: überall, wo man einem Ziel entgegendringt, sind mit einem ersten und zweiten Moment die Anfänge abgesteckt, die sich in Spannung zu einem dritten hin erfüllen[1]). Die Dreizahl ist ein verborgener Grundtrieb des Dynamischen, wie die Zweizahl Grundeinheit der symmetrischen Struktur.

[1]) Die psychologischen Gründe, die zu einer Dreizahl hintreiben, können verschieden sein, je nachdem man Gleichmaß oder Ungleichheit der Teile vor sich hat. Im ersteren Falle zielt die Strebung auf den genauen Eintrittsmoment eines erwarteten dritten Ereignisses, denn mit dem Abstand von zwei ersten ist der zum dritten scharf vorausbestimmt; das liegt auch weit außerhalb musikalischer Form der psychologischen Bedeutung der Dreizahl zugrunde, so z. B. wenn man, um den Augenblick irgendeines Anfangs festzulegen, bis zu drei zählt; sind eins und zwei genannt, so fühlt jeder die Erstreckung von zwei zu drei voraus. Das nun, auf musikalische Form und Zielstrebungen übertragen, kommt nur in Betracht, soweit rhythmisch bedingte Symmetrien (gleiche Ausmaße) den Verlauf beherrschen, hätte also bei Bruckner nicht durchgängig und im wesentlichen nur innerhalb kleinerer Maßstäbe seine Bedeutung. Wenn indessen weitere Abstände und freie Ausmaße vorliegen, so ist die Spannung auf ein Drittes von solcher Vorabsteckung des Eintritts gelöst und liegt allein in der Erfüllung nach zwei Momenten der Ungelöstheit. Eben darum findet sich oft die Teilstrecke zwischen zweitem und drittem Moment als die längste, indem die Dehnung auch die gegen Erfüllung gerichtete Spannung erhöht. Dies bestimmt auch schon den Aufbau vieler klassischer und älterer Melodien, deren Hauptentfaltung in einem dritten



Wie Bruckner in allem vom Urerlebnis ausgeht, bricht nun die Dreiheit schon tief in unbewußten Gestaltungszügen seiner Formdynamik durch, aber auch bis ans Licht der bewußten Formgebung hinaus; die Betrachtung der Umrisse läßt keinen Zweifel daran, und noch durchgreifendere Zusammenhänge bis an Bruckners eigenartige innere Rhythmik zurück beleuchten dies.

---

Teil nach zwei vorherigen Ansatzstaffeln liegt. Denn neben einer Dreiteiligkeit im Sinne der Symmetrie (mit Rückwendung nach dem Mittelteil) gibt es auch eine im Sinne durchgehender Zielstrebigkeit (mit Auslösungswirkung und Schwergewicht im Endteil). Beides ist unabhängig davon möglich, ob der Mittelteil inen Gegensatz bringt oder nicht. So kann es kommen, daß auch bei gleichen Teilausmaßen, z. B. in mancher klassischen Melodie, der Höhepunkt und eine Erfüllung im dritten Teil liegt. Das ist also schon eine Symmetrie törung, die den Aufbau nach rhythmisch bedingter Symmetrie durchkreuzen kann. Hier ist auf einen bedeutsamen Satz in der „Musikästhetik" von Karl Grunsky (Sammlung Göschen) hinzuweisen, (4. Auflage, S. 38). „Aber es gibt auch eine dreiteilige Form, welche Spannung plus Spannung durchläuft und in der Entladung gesteigerter Spannung ihr Ziel findet." Vgl. auch: Ernst Toch, „Melodielehre", (Max Hesses Verlag).

Auch der glänzend begründete, von der mittelalterlichen Dichtung wieder auf die Musik angewandte Begriff der „Barform", den Alfred Lorenz (vgl. S. 241) für Wagner nachweist, beruht im Grunde auf dieser Erscheinung zweier Ansätze („Stollen") und einer Auslösung („Abgesang"); über die Anwendbarkeit bei Bruckner noch später.

## IV. Kapitel

# Innendynamik und Gesamtumrisse

*Auseinandersetzung mit dem klassischen Gruppenprinzip und die Themendreizahl*

Einem Dämon wie Bruckner lag es nicht, schlechtweg in gegebene Umrisse hinein zu komponieren; die Schmähung darob überließ er denen, die in ein fertig gegebenes Besserwissen hinein denken. Die riesenhaft ausgeworfenen Ausmaße zusammengehöriger Wellenzüge forderten in der Gesamtanlage eine Endgestaltung, die in großer Einheit ihr eigenes Kräftewirken wahrte, indem sie es zusammenschloß. Es mußte ihre Ausflutung und zugleich ihre chrakteristische Festigung in große letzte Einheit aus den eigenen, von innen auf entfalteten Formgrundzügen sein.

Stand nun Bruckner solcher Auseinandersetzung mit den überkommenen Anlageformen der klassischen Symphonie gegenüber, so konnten ihm diese ehrfürchtig bewunderten Vorbilder keinesfalls in der Weise vorgezeichnete Einfassungen bedeuten, daß seine symphonischen Entwicklungen nur der „Verbindung" und Aufrechterhaltung abgesteckter Haupt- und Grenzpunkte gedient hätten. Die innere Logik der Entwicklungen schuf sich selbst die Hauptteile und Begrenzungen, sodaß die klassischen Umrißbilder nur gewahrt werden konnten, wenn sie durchgreifend dieser inneren Veränderung noch zu dienen, die innere Formung nach außen zu vollenden vermochten. Daß diese nun die (größernteils) gleichgebliebenen äußeren Anlagebilder völlig durchdringt, ist die letzte Auswirkung jener inneren Umsetzung, die sich aus den Formkeimen, ja schon aus den tiefsten Grundbewegungen erfüllt und hier kraftvollst aus innerem Zusammenhalt an ihre geschlossenen Gestaltungsgrenzen gelangt.

Und hier liegt zweifellos auch der wesentlichste der verborgenen Gründe, die Bruckner erst zum mächtigsten Gestalter im Improvisieren an der Orgel werden ließen, ehe er, annähernd vierzigjährig, an das

Problem der geschlossenen Symphonieform schreiten und das Improvisieren über sich selbst hinaus überwinden konnte[1]). Wer begriffen hat, daß zuvor der lebendige Strom der neuartig gestaltenden Kraft selbst zur tragenden Größe erschwollen sein mußte, begreift auch das. Auch die seltsam bannende Macht seiner stundenlangen Phantasien an der Orgel bestätigt das. Die herrlich, fast erdrückend quellende Einfallsfülle allein war es sicher nicht, die jahrelang allwöchentlich die Linzer Bevölkerung dem Ereignis des phantasierenden Bruckner zuströmen ließ, in der Heimat wie in Frankreich und England fast beunruhigtes Erstaunen bei den Fachmusikern hervorrief; man spürte den schöpferischen Geist selbst — Bruckners Bischof bekannte, ihm gehe dabei das Beten aus — ein Strömen und Werden, das als dunkle Spannung eines ganzen Zeitalters hier der Erfüllung zustrebte und etwas unheimlich Erregendes an sich hatte. Bruckner mußte in sich etwas ganz bestimmtes vollendet haben, ehe er in der gewandelten Formkraft bis zu ihrem Ausbrechen an die geschlossene Form erstarkt war. Das Problem war ein wesentlich anderes als für einen der Künstler der gereiften klassischen und der frühromantischen Zeit; die konnten da anfangen, wo sich für Bruckner das Ende gestellt hatte; für ihn mußten die überkommenen Formtypen letzte Auseinandersetzungen werden, wie sie es im Grunde, freilich unter ganz andern Gesichtspunkten, in den Vorerscheinungen der Klassik gewesen waren.

Die Wellensteigerungen hätten an sich recht verschiedene Gesamtumrisse auswerfen können. Man denke beispielsweise an die Möglichkeit, typische Ablaufsformen wie bei den vordem beobachteten großen Steigerungsanlagen einfach über sich selbst hinaus bis zu Gesamtformen sich vervielfältigen zu lassen, ohne jene bestimmten, in Themenwechsel und Teilsonderungen beruhende Aufbauformen. So sind denn auch einzelne Sätze (namentlich Adagios und Finales) in teilweise kühner Unabhängigkeit von den klassichen Umrissen gehalten, indem sie ihre eigenen urbedingten Anlageformen gewannen.

[1]) Äußerlich liegt hier einer der historischen Gründe für Bruckners Verkennung; als er mit seinen Symphonien hervortrat, war er als Improvisator anerkannt; da war es nun bequeme Flüchtigkeit des Tagesurteils, seine Werke als formfreies Improvisieren abzutun, und dies festigte sich gedankenlos bei der Menge, die da den Begriff der Form als irgendein großes Wissensgeheimnis der diktierenden Fachleute ansah. So ging es und geht es...



Hier an den Grenzlinien des innern Aufbaus mußte auch Bruckners Gestalten aus der selbstsicheren Intuition an den bewußteren Teil hinausranden. Ihre zwingende, hellseherisch erschaute Logik mußte da am stärksten zu berechnendem Verweilen umschlagen, das aus dem Ganzen wieder zu Teilen zurückwies, wo er sein einzigartig sicheres formdynamisches Gleichgewicht in Einklang mit klassischer Anlage bringen wollte; denn es ist Bruckners größter Sieg, daß er sich hier nicht ergab und so lange rang, bis er zu jener innern Übereinstimmung gelangt war; die ersten Symphonien erweisen manche fesselnde Spuren dieser Auseinandersetzung. Er hätte es sich leichter machen können, wenn er sich zum andern Weg entschlossen hätte, von vornherein eigene Umrißformen zu suchen. Aber Bruckner folgte mit heiliger Scheu alten Wegen, war im bewußten Teil seines Schaffens (wie seines Wesens überhaupt) recht konservativ, wie im unbewußten voraussetzungslos elementar — übrigens eine Zwiespältigkeit, die ihn ganz den romantischen Naturen nahebrachte.

So ist die Spannung zwischen innerer Kraftentwicklung und äußerer Umrißbezwingung, der Grundinhalt jeglichen Formbegriffs in der Musik, hier zu höchster Schärfe getrieben. Bis an die Umrisse hinaus, und gerade wieder in diesen, ist die Form viel erhitzter als in klassischer Symphonik. Mit dem Innendruck wächst der äußere. Wie schon bei allen einzelnen Teilen ist auch für die großen Hauptmomente des Satzaufbaus weniger von einer „Stellung" als von einer Strebung in der Formanlage zu sprechen und das gibt auch ihnen ein geändertes Wesen. Von klassischem Schema als fester Grundlage ausgehend, zwänge die Analyse schon bei kleinen Sätzen zu Widerspruchsausgleich, niemals hingegen die Synthese, die von den einheitlich geänderten Voraussetzungen ausgeht.

Das wesentlichste und allgemeinste Kennzeichen für alle Brucknerschen Satzformen ist daher das Durchdringen der Entwicklungsdynamik von Steigerungswellen an umfassendere Einheiten, die mit dem überkommenen Gruppenprinzip Vereinung suchen. Hier verbinden sich also ursprüngliche Gegensätze, und dies kann teils erfolgen, indem die Wellensonderungen in der Tat auch zu Sonderungen großer Aufbaugruppen werden, oder aber indem neue Formteile in geschlossener Entwicklung vorgetrieben werden (wie namentlich wenn ihr Eintritt mit einem Höhepunktsausbruch ausgeworfen wird, oder sonst auf andere Art die fließende Wellenentwicklung über die Gruppenteile leitet). Die Sonderungen sind im allgemeinen beim

Scherzo stark gewahrt, die ineinandergehende Entwicklung meist in den Anfangs- und Schlußsätzen am stärksten durchgeführt; in den Adagios ist es recht verschieden. Merkwürdig ist nun, wie Bruckner zugleich mit diesen innern Vorgängen die Zahl der Gruppenteile ziemlich einheitlich festlegt, auch das vor allem in den Anfangssätzen, wo namentlich infolge wechselnder Themenzahl die Klassiker viel Schwankungen aufweisen.

Am klarsten ist die Auseinandersetzung mit der klassischen Form in den Anfangssätzen zu verfolgen, was nicht Wunder nehmen kann, da diese als Hauptform bei den Klassikern angesehen ward, sodaß sie sogar im besonderen Sinn innerhalb der Sonate ihren Namen „Sonatenform" gewann. Sie steht bei jener regelmäßig, bei Bruckner ausnahmslos an erster Stelle. Der Durchbruch der Dreizahl wird hier sehr offensichtlich. Einmal gewinnen bei Bruckner bald die Anfangssätze der Symphonien feste Themendreizahl, in der Mehrzahl auch die übrigen Sätze. Dann aber lag, in größeren Ausmaßen darüber rundend, eine Dreiteilung schon im überkommenen Hauptgrundriß der klassischen „Sonatenform": Exposition — Durchführung — Reprise. Zugleich ruht darin eine gewisse Symmetrie, indem die Reprise, wie schon der Name sagt, im wesentlichen eine Wiederholung der Exposition[1]) ist (von gewissen tonartlichen und sonstigen Veränderungen abgesehen) und mit ihr die sog. Durchführung als Mittelteil einschließt. Es ist also jener Typus der Dreiheit, dessen dritter Teil im wesentlichen Abrundung ist[2]). Schon von Schubert

[1]) Unter „Exposition" ist der (äußerlich durch Doppelstrich abgegrenzte) Teil zu verstehen, der die Themen aufstellt. Die „Durchführung" galt in der ausgebildeten klassischen Sonate der freien, phantasieartigen Verarbeitung der früher eingetretenen Themen, aller oder auch nur einzelner; sie war also zwischen den Eckteilen, der Exposition und ihrer (annähernden) Wiederholung in der „Reprise" nicht nur der bewegtere, sondern grundsätzlich von bestimmtem Anordnungsschema der Themen und Teilgruppen freie Mittelteil. — Man hat sich daran gewöhnt, ungenauerweise den ganzen Wiederholungsteil als „Reprise" („Wiederaufnahme") zu bezeichnen, während dies Wort eigentlich nur seinem Eintritt zukäme; auch in diesem engeren, richtigeren Sinn blieb es dabei in Gebrauch. Diese doppelte Wortbedeutung führte nun dazu, daß man in letzterem Falle oft ausdrücklich das Wort „Repriseneintritt" gebraucht, was eigentlich ein Pleonasmus ist. Indessen hat sich diese Ausdrucksweise allenthalben seit Jahrzehnten eingebürgert.

[2]) Dennoch wäre auch das unvollkommen gesehen; es spielt auch hier mitunter bei den Klassikern jener dynamische Zug verborgener herein, der





an, ja gegenüber einem Teil von Beethovens Werken entstanden Äußerungen von Zeitgenossen, ihre Sätze seien von Anfang bis zu Ende in Durchführungscharakter gehalten. Hieran ist etwas richtiges und noch mehr falsches; die Anschauung, (die dann auch Bruckner gegenüber wiederkehrte,) ist soweit ein voller Unsinn, als man alle Teile für frei phantasierend ohne bestimmte Ordnung „durchgeführt" hielt; aber was an jener Behauptung zutrifft, mochte wohl kaum gemeint sein: daß nämli h die Durchführung auch bei den Klassikern das Feld war, aus dem sich am weitesten die auch bei ihnen schon verborgene, sonst aber nur unfrei ausbrechende Technik der Wellensteigerungen entwickelte, überhaupt das Vorgefühl des dynamischen Formprinzips. Nicht also für die äußere Ordnung, sondern für den inneren Form-

---

in den Endteil ein gewisses Zielgewicht rückt. Das führt nicht nur zu gewissen innern Störungen jener Symmetrie sondern wurde der Hauptgrund, daß man bald noch die Schlüsse verlängerte und zuweilen sogar nochmals durchführungsartig austoben ließ. Es ist eine Art Nachwelle, die aufgespeicherte Kräfte noch zur Entladung bringt. Wäre nur Symmetriegefühl der Untergrund dieses Aufbaus gewesen, so hätte die Reprise nicht anders als genau an gleicher Stelle schließen dürfen wie die Exposition. Daher rührt dieser Schlußanhang, die sog. „Coda", von der die Formenlehre eine ganz falsche Vorstellung gibt; sie dient nämlich keineswegs, wie man allenthalben liest, bloßer „Rundung", auch nicht da, wo sie noch einfach auf verlängerte Schlußkadenzierung beschränkt ist; gerade diese immer wiederholten akkordlichen Schlußfälle sind eine Art Eindämmung gegen das Ausströmen noch lebendiger Kräfte. War das Wort „Rundung" im Sinne des Ausmaßes, Gleichmaßes gemeint, so trifft gerade das nicht zu, denn die Zufügung einer Coda zerstört sie; infolgedessen muß die Erfüllung noch unbefriedigten Schlußgefühls, die sie in der Tat bringt, in etwas anderem beruhen. Die Coda ist dynamische Gleichgewichtserscheinung und steht mit Kraftspannungen in Zusammenhang, die einer vollen Symmetrie im Untergrund entgegenwirken. Es steckt das gleiche dynamische Treiben dahinter, das die Kurvenhöhepunkte über die Mitte hinausrückt (vgl. S. 456), wozu selbst Melodiestile neigen, die wie der klassische sonst bis in kleinste Teilentwicklungen von Gleichmaß beherrscht sind. So ward denn die Coda aus einem Festigungsdamm gegen jene aufgespeicherte Dynamik bald zu deren Ausbruch, und es ist nicht verwunderlich, wenn gerade eine Natur wie Beethoven nach der Straffung zur strengen Form aus der „Coda" mitunter nochmalige Kraftstürme entfesselt, die weder an Gewalt noch an Ausdehnung hinter dem mittleren Durchführungsteil zurückbleiben. Was nun gar Bruckner aus diesen Schlußteilen schuf, ist ganz aus dem Durchbruch des symphonischen Kraftempfindens zum vollen dynamischen Formprinzip zu verstehen und gehört zum herrlichsten, ergreifendsten Ausdruck vom veränderten Sinn, den die äußerlich übernommenen klassischen Formteile damit erfahren.

grundzug steckte etwas richtiges darin. Für das Aufbauprinzip selbst aber drängt sich noch eine weitere Frage hinsichtlich der Dreiteiligkeit auf: wenn die Durchführung keine neuen Themen mehr brachte, lag damit der Typus mit einem Gegensatz in der Mitte vor, nach dem Schema A-B-A, oder war es eine dreiteilige Symmetrie, deren Mitte sich nur als Entwicklungshöhepunkt heraushob? Für den ersteren Fall lägen Urvorbild und Ursprung in Gruppengebilden, z. B. kleinen von Mittelgegensätzen durchbrochenen Liedern; für letzteren Fall in solchen Gebilden, die unter Fortspinnung aus einheitlichem Thema eine Steigerungsform mit Hauptintensität in der Mitte entwickelten.

Schon aus diesen gegensätzlichen Gesichtspunkten erkennt man, daß in der Sonatenanlage eine Gruppendreiteilung von einem Vereinheitlichungsgedanken beherrscht ist, und die historische Vorentwicklung bestätigt, daß in der Tat zwei Prinzipe hier ineinandergespielt haben. Es ist kurz ausgedrückt dieser Vorgang gewesen: das Formprinzip der einheitlichen Entwicklung, die historische Grundlage der klassischen Sonate, wurde von dem Gruppen- und Gegensatzprinzip, ihrer neuen psychologischen Grundlage, durchstoßen und blieb in Untergründen erhalten.

Wenn nun Bruckner wieder mit dem Entwicklungsprinzip von innen auf das Gruppenprinzip durchdringt und erst in den weiten Umrissen wieder aufscheinen läßt, so ist es nicht unwesentlich zu verfolgen, wie sich mit der beginnenden Klassik einst die umgekehrte Wandlung vollzogen hatte, und wie durch deren Gruppenanlage noch Reste eines verdrängten einheitlichen Entwicklungsprinzips durchwirken. Waren doch selbst endliche und unendliche Melodie nie restlos von einander geschieden, und noch manche andere Merkmale schlummern unterhalb der klassischen Form, die mit dem hochromantischen Formprinzip wieder an die Oberfläche dringen. Für Bruckners großen Formaufbau kann man daher aus einem historischen Rückblick noch ergänzende Klarheit gewinnen, zugleich rollt sich mit diesem die Eigenart der ganzen Sonatenanlage auf.

### *Das zwei- und dreiteilige Prinzip in der Sonatengeschichte*

Hebt man aus der bewegten Vorentwicklung des Klassizismus die Vorgänge in der Sonatenform allein heraus, so stellt sich der Weg in gedrängten Zügen folgendermaßen dar. Die Sonate des polyphonen Zeitalters bis zu Bach entwickelte einheitlich ohne Gegensatz-

unterbrechung den ganzen Satz, wie das allgemein die kleineren Sätze, die der Suiten, die Präludien, Inventionen u. a. formal kennzeichnet. Die fortlaufende Entwicklung führt allmählich gegen die Dominanttonart, in der (sehr häufig nach einem Teilabschluß unter Wiederholungszeichen) ein tonartlich und auch sonst bewegterer Mittelteil einsetzt; dieser leitet allmählich gegen Tonart und ruhigeren Ausgangscharakter zurück, aber ohne einschneidende Begrenzung durch Teilabschluß oder dergleichen. Die Ausdehnungen der Teile schwanken, was sich schon darin äußert, daß der zweite vom dritten in der Regel gar nicht an bestimmter Stelle zu sondern ist. Und auch die einzige überhaupt noch vorkommende Abschlußsonderung nach dem ersten Teil fehlt oft, aus leicht begreiflichen Gründen namentlich in stärker imitierten, der Fugierung sich nähernden Formen. Die ganze Entwicklung entspann sich aus einem Themenkern, dessen Teilmotive immer wieder in der Linienausspinnung anklingen, genauer oder frei einfließend je nach dem ausgeprägteren oder schwächeren Imitationscharakter. An bestimmte Stelle war aber das Anfangsthema von keinerlei Formgesetzen gewiesen; nur wenn nach dem ersten Teil ein Abschluß vorlag, pflegte der Neuansatz mit dem Thema selbst oder seiner genauen Umkehrung Regel zu sein. Im übrigen konnte es sich vielfach oder auch seltener in seiner genauen Form aus der Fortentwicklung herausheben. Bemerkenswert ist vor allem, daß das Thema nicht grundsätzlich den Eintritt des dritten Teiles heraushebt.

Hier nun setzt eine Wendung in den Formtypen ein, in welchen sich die Vorformen vom späteren klassischen Sonatentypus ankündigen. Man beginnt noch innerhalb des bisherigen Sonatenverlaufs diesen dritten Teil herauszusondern, indem man an dieser Stelle deutlich und genau das unveränderte Thema des Anfangs bringt, wobei auch gleich der Wiedereintritt der Anfangstonart zur Regel wird. Das begann teilweise schon vor Bach, ist zu seiner Zeit kräftig im Zuge, namentlich bei italienischen Meistern, bei Bach selbst vereinzelter (Orgelsonaten, Präludien der Englischen Suiten u. a. m.), zur Zeit seines Todes (1750) auch schon bei deutschen Komponisten immer häufiger. Der Gedanke der sog. Reprise („Wiederaufnahme" des Anfangs) ist da. Was bedeutet das?

Mehr als ein Formspiel, aber noch nicht das volle Gewicht einer durchgreifend gespürten Wandlung. Die Sonderung mit dem Repriseneintritt ist nach der Abschlußsonderung am Ende des ersten Teiles der erste Riß, den ein neu ans Licht drängendes Formprinzip hervor-

ruft, das der Gruppen- und Teilabschnitte; hier nur Ankündigung, wird es bald ein voller, feindlicher und zersetzender Gegensatz zu dem Fortspinnungsprinzip der Polyphonie, das einheitlich aus einem Themenkern heraus entwickelt. Es ist zwar noch kein neues Thema, aber eine Einschneidung mehr vorhanden und schon sichtlich eine Dreiteilung, da zugleich der überkommene Dominantabschluß nach dem ersten Teil immer stärker als ein einschneidender Halt aufgegriffen wird, den ja gerade die stärker imitierenden Formen öfter im Flusse der einheitlichen Entwicklung durchbrachen. Es war mehr ein Rest als ein Ziel gewesen, übrig geblieben aus kleinen lied- und tanzartigen Grundformen, die dann über sich hinaus in die Entwicklung geschossen waren. Schon damit steht der Grundriß von Exposition — Durchführung — Reprise vorentwickelt da, umsomehr als der mittlere Teil von jeher gewisse gesteigerte Verarbeitung und auch tonartliche Ausbauschung enthielt, die gewisse Züge der späteren klassischen Durchführung vorwegnehmen, freilich noch fern von deren oft wild bewegter Phantastik. Was innerhalb dieser Abhebung allgemeinster auf Dreiteiligkeit weisender Konturen noch fehlt, ist der Themenwechsel[1]. Diese Formanlage hatte sich also aus einheitlichem Entwicklungsbogen herausgebildet, der nach der Anfangsruhe einen Steigerungsverlauf gegen die Mitte und Wiederberuhigung gegen den Schluß hin aufwies und schon in der einfachen harmonischen Anlage, der Ausbauschung von der Dur-Tonika über Dominante und Parallele zur wiederkehrenden Tonika beruhte; (die Molltonart pflegte erst zur Parallele, dann zur Dominante zu wenden).

Nun kommt von anderer Seite her ein weiterer Grundzug aus dem Gruppenprinzip zum Ausbruch, das überall als neues Formgefühl heraufdrängt. Das vollzieht sich an anderer Satzstelle und schwerer verfolgbar. Thematischer Gegensatz oder wenigstens zuerst Wechsel, dem das Gruppierungsprinzip unfehlbar zutreiben mußte,

---

[1]) Die Idee der Sonderung in Gruppen ist nicht an sich in der Musikgeschichte neu, dringt aber hier ihrer größten, durchdringenden Ausprägung entgegen. Ohne Zweifel spielen hierbei auch die alten Rondo-Typen und volkstümliche Formen wie Märsche und kleine Instrumentalstücke herein. Auch der Gedanke der Reprise ist nicht völlig neu, aber wie so viele einfache Dinge findet er einigen Widerstand bei seinem Eindringen in traditionelle Kunstformen.

bildet sich zuerst in unausgesprochener, unklarer Weise heraus, indem sich bald nach dem Satzanfang die Melodieführung gegen Gebilde hin verdichtet, die sich erst mehr als ein Streben zu etwas Neuem darstellen, oft halb und halb als neues Thema oder auch nur Motiv, das aber doch verstecktere Rückleitbarkeit zum Anfangsthema aufweist. Solche Lust am Wechsel erscheint zugleich mit einer Änderung des melodischen, fortan mehr liedartiger Schlichtheit zustrebenden Ausdrucks überhaupt, auf den sich auch die Satztechnik durch Übergang zur Homophonie, die Heraushebung solch melodischer Hauptstimme, konzentrierte[1]). Auch die Herausbildung oder auch nur Vorandeutung eines neuen Themas verband sich mit einer Wendung gegen Dominante oder Parallele. Man zog damit ein gewisses Ausschwanken schon näher an den Anfang, wie es vordem erst im mittleren, im Durchführungsteil, vor sich ging; es ist zwar nicht dasselbe, doch auch der Mittelteil hatte bis dahin nicht nur tonartlich und sonstig gesteigerte Verarbeitung enthalten, sondern oft genug aus dieser neuartige Gebilde, wenngleich ohne Gegensatzabsicht, herausdringen lassen; nicht plötzlich, aber in allmählicher, den Wechsel verdeckender Überleitung. Die Grenze zwischen solcher Verarbeitung und wirklich neuem Thema ist auch da grundsätzlich sehr oft nicht zu ziehen. Aber wenn sich diese Durchführung länger dehnte, so schälte sich zuweilen ein neuartiger Gedanke heraus[2]). Wenn nun dieser Vorgang schon nahe an den Satzanfang rückte, wie es zur Zeit von Bachs Tod (1750) schon bei homophonen und leicht imitierten oder noch tokkatenähnlichen Sonaten im Zuge ist, so fehlt gegenüber der klassischen Arbeitsweise mit dem Gegensatzthema noch dessen Ausprägung, die nicht verschleierte, sondern ausdrückliche Kennzeichnung als Kontrast. Daß sich dieser an sich einfache Gedanke so schwer durchrang, liegt eben darin, daß die fließende Fortspinnung aus

[1]) Die einfachen liedmäßigen Elemente ließ man bewußt hereindringen und verschmolz sie erst eigentümlich mit verschnörkelten Stilelementen, in die sich die unendliche Melodie fugierter und das Figurenwerk tokkatenartiger Formen aufgelöst hatte.

[2]) Bei Bach, dessen strenger Stil sich manchen neuen Regungen aufschloß, ohne ihnen zu erliegen, kann man ein Beispiel dieser Art im H-Dur-Präludium vom „Wohlt. Klavier‘ II. finden, wo im Lauf der gesteigerten, dort mehr tokkatenartigen Ausspinnung des Mittelteils unverkennbar ein neues Gebilde aufscheint (23. Takt). Man erkennt auch klar den Unterschied zum Gruppenschema A-B-A mit scharf und plötzlich sich abhebendem Gegensatz.



einem einheitlichen Kern für die ernstere Kunstmusik altgeheiligte Tradition war[1]).

Als das alles im Zuge war, erfuhr die lebensvolle Vorentwicklung der klassischen Form kräftigere Anstöße durch unbedenklichere und musizierfrohe Art, Einfälle wechseln zu lassen, besonders auch indem die Instrumentalmusik in Stärkeschattierungen und Instrumentenwechsel neue Bereicherungen rasch erkannte[2]). Vortastende Herausbildung wird da bald durch überraschend kühne Aneinanderfügung selbständiger thematischer oder motivischer Einzelgedanken abgelöst. Zweifellos war zugleich mit der Hingabe an naturhaftes, neu vom Liede genährtes Musikempfinden auch ein auffrischendes Hereinwehen fremder Elemente in den streng versonnenen deutschen einheitlichen Fortspinnungsstil mit ausgelöst, nicht allein durch kräftige italienische und mildere französische, sondern zweifellos auch durch slavische, (manche führende Persönlichkeiten stammten von der slavischen Kulturgrenze, wie Stamitz und andere aus der Mannheimer Symphonikergruppe, dem Mittelpunkt aller neuen Orchesterkünste äußerer Stärkeschattierung, ferner aus den österreichischen Symphoniker-

---

[1]) Auch Bach öffnet sich zuweilen der Idee eines zweiten Themas oder eines nicht ganz eindeutigen, bloßen Hinstrebens zu ihm, u. z. nicht einmal ausschließlich in Werken, wo auch sonst der italienische Einfluß stark vorschwebte, wie etwa im „Italienischen Konzert" oder Orgelsonaten u. s. f. So tritt z. B. in der II. Englischen Suite (a-Moll) im Präludium mit dem 55. Takt ein Thema ein, das geradezu den Charakter der spätern Gegensatzthemen trägt, doch sind gerade die Unterschiede auch noch charakteristisch; einmal daß es noch in der Haupttonart eintritt; dann daß schon nach wenig Takten das Anfangsthema wieder hinzutritt, so daß die Behandlungsart eines zweiten Fugenthemas in diesen sonst keineswegs Fugenbau aufweisenden Präludientypus hereinspielt; endlich unterscheidet es hier Bach von gleichzeitigen und vollends von den seiner Sohnesgeneration angehörigen Meistern der Vorklassik, daß dies neue Thema erst nach bedeutend längerer Strecke eintritt; denn die einheitliche Entwicklungskraft aus einem Spitzenthema heraus herrscht noch ungeschwächt.

[2]) Ferner konnten unmittelbare Einflüsse des überall stärker vordringenden rhythmischen Betonungsempfindens auch auf diese Erscheinung nicht ausbleiben. Die Zwei- und Viertaktzäsur usw. bedingt noch keine Gegensätze, aber begünstigt sie. — Wesentliche Voranregungen zu einem unmittelbar sich abhebenden Gegensatz waren auch die Konzerte mit ihren Gegenüberstellungen von voller Besetzung und Solistengruppe, aber auch orchestrale Gegensätze wie namentlich die Holzbläser-Episoden der französischen Opernsinfonie und der Lully'schen Ballettsätze, nur daß dort überall der thematische Gegensatz noch fehlte.

kreisen vor Haydn). Diese ganze innere Gelöstheit zwang zu einer Auseinandersetzung mit den aus der Einheitlichkeit herausgebrochenen Teilelementen, und dies bildet den Hauptinhalt des vielfachen Formsuchens in der Vorklassik.

Das Gruppenprinzip lag in der Luft; indem es erst unklar durch die frühere Formweise durchbrach, zersetzte es überall den einheitlichen Fluß in Teilgedanken, die bald deutlich, bald halbwegs als viele kleine Gegensätze angesprochen werden können, bald auch der gegensätzlichen Motivik zwar entraten, sich aber in neuem Charakter abheben. Wenn man die vielen Instrumentalwerke dieser Übergangszeit überblickt, so sieht man, daß es zunächst gar nicht die Zweizahl von Themen war, die aus all den tastenden Vorversuchen heraussprang, sondern ein dualistisches Prinzip in viel allgemeinerem Sinne: die Aufspaltung des einheitlichen alten Fortspinnungstypus ins Teil- und Gegensatzprinzip an sich, dessen Symbol und Kern die Zweizahl werden mußte; in viel allgemeinerer Art mithin, als daß sie einfach in der Beschränkung auf zwei Themen ihren Ausdruck hätte finden können. Indem diese Gegensätze allenthalben auftauchten und die Reihe der Einzelgedanken vergrößerten, oft schon innerhalb der zusammengehörigen Anfangsideen selbst Gegensatzmotivik eintreten ließen, entstand die Frage der geschlossenen Satzvereinheitlichung in neuem Lichte. Ihre Lösung lag, ganz allgemein ausgedrückt, in der Herstellung einer Geschlossenheit über all die zuweilen etwas zersprenkelte Vielheit durch Wiederkehr und Heraus ebung eines wesentlichen Themas[1]); hätte dies naheliegenderweise nur das Anfangsthema sein sollen, durch gegensätzlichen Wechsel immer wieder unterbrochen, so brauchte man sich nur an die althergebrachte Rondoform[2]) zu klammern, die sich denn auch lebhaft damals mit neuen Inhalten erfüllte. Hingegen wurzelte der Dualismus des ganzen Formprinzips tiefer und äußerte sich bei den Sätzen, (welche

[1]) Wunderbar bleibt auch daneben schon der Forminstinkt in diesen Übergangswerken, der das zierliche Allerlei doch immer mit gewisser Einheit zu überwölben wußte. Das geschah zwar vornehmlich durch den einfachen harmonischen Gang, aber darin liegt nicht alles; ein prachtvoll spielerisch starker Kunsttrieb schloß die Mannigfaltigkeit in bestimmten Charakter zielsicher zusammen. Hieran vor allem erkennt man, welch starker Formsinn von Anfang an in der neuen Bewegung erspannt lag.

[2]) Sie bestand in Anlageweisen wie: A-B-A-B-A oder A-B-A-C-A.

die alte Bezeichnung der „Sonate" behielten,) in durchdringenderer Form: nicht Gegensätze allein gaben ihr Audruck, sondern über den Rondotypus hinaus die Konzentrierung auf zwei zueinander gegensätzliche Hauptgedanken. Dies ist so zu verstehen: der in unklare Vielheit aufgebrochenen Satzanlage wurde man Herr, indem man aus den Teilideen (es waren anfangs mehr als man es sich vorzustellen pflegt) eine hauptsächliche heraushob, als den Gegenkern zum anfänglichen Thema faßte, besonders ausprägte, die Dominant- oder Parallel- Wendung auf ihn konzentrierte (was auch nicht mit einem Male erfolgte) und zuletzt regelmäßig auch schon durch spannungsvollere Vorbereitung seines Eintritts kennzeichnete[1]). Innerhalb der ganzen Entwicklung zum Klassizismus ist gerade das schön zu sehen, wie es zuerst das allgemeinere duale Prinzip, (das gegensätzlicher Aufspaltung überhaupt.) ist, das eine Straffung erfährt, die dann viel weiter und in allem die klassischen Formen kennzeichnen sollte, eine Straffung zur Zweizahl von Hauptthemen (nicht von Themen überhaupt!). Es ist bekannt, daß sich das zweite Hauptthema in milderem Charakter vom ersten sonderte, wie auch schon der Name „Gesangsthema" andeutet.

Der Streit allein, bei wem ein zweites Thema zuerst auftrat (womöglich unter Vorsprung einer Jahreszahl) zeugt von der Ver-

[1]) Auch in der Fuge hatte es zwei und mehrere Themen gegeben; aber Sinn und Wirkung des zweiten Themas waren völlig anders. Es traten entweder gleich anfangs zwei Themen verschlungen als Doppeleinheit ein, dann ist die Grundverschiedenheit vom neuen Themenwechsel in der Klassik ohne weiteres klar; es sind lineare Differenzierungen innerhalb der gleichzeitigen Stimmengesamtheit. Oder es begann ein neues Thema später, was schon eher einen Vergleich mit dem klassischen Gegensatzthema nahebringt; (dieses neue Thema war dann in der Fuge entweder ein zweites oder auch ein drittes, indem schon der vorangehende Beginn eine gleichzeitige Verkoppelung eines ersten und zweiten Themas enthalten konnte). Wenn nun bei solchem Falle erst späterhin ein neues Thema in die Fuge eintritt, so ist dies ein neuer Ansatz, es weist vorwärts in Weiterentwicklung; beim klassischen Gegenthema kommt noch eine andere Wirkung sehr ausgeprägt hinzu: es weist auch rückwärts, auf Kontrastwirkung mit dem vorherigen. (Daher ist auch ein neues Thema in der Fuge gar nicht immer ein rechter Gegensatz zum vorherigen, meist nur unterschiedlich, oft genug aber sogar sehr artverwandt.) Auch da dringt also ein sehr wesentliches neues Moment mit der Vorklassik und Klassik durch; aber die Meister des Übergangs begriffen das nicht immer oder griffen es wenigstens nicht sofort eindeutig auf, ein Hereinspielen der alten Art beirrt da noch vielfach.

kennung der historischen Vorgänge. Unzutreffend ist die Auffassung, als wäre man geradewegs auf die Zweizahl von thematischen Hauptgedanken zugeschritten; das leitete wohl dunkel die Wege, geschah aber auf allerlei Umwegen in schwankender Fülle höchst fesselnder, vielfach mehr unbestimmt suchender Aufbauweisen. Es konnte gar nicht mit einem Male klar und bestimmt ein zweiter Hauptgedanke herausgehoben, geschweige denn für die Durcharbeitung gleich zum zweiten beherrschenden Thema geschärft werden. Was zuerst klar eintritt, ist der Wille zur Aufsprengung der Einheit in die anfänglich etwas unklare Fülle von Teilgedanken. Es war wie alle große Tat erst Zerstörung vor dem Aufbau. Bei erstem Hören eines Satzes von solchem Übergangsstil, sei es bei Italienern, Norddeutschen, Südwestdeutschen (Mannheimern) oder Österreichern[1]), würde man oft nicht glauben, wie vielerlei eine schärfere Analyse darin nebeneinandergebreitet und unbedenklich mit naivem Schönheitssinn durchstreift zeigt; zuweilen bis über ein halbes Dutzend motivischer Keimgedanken und bis zu — unzählbaren, womit nicht die hohe Zahl, sondern die fließende Unabgrenzbarkeit gemeint ist; wenn man weit gehen will, so sind in manchen Sätzen alle noch eines, will man nach der andern Seite weit gehen, so ist es eine ganze Menge ungeborener Themenindividualitäten. Doch der Gegentrieb gegen diese Gefahr genialischer Zersprengung setzt bald ein, sein Sieg wird ein Stück von der Überwindung ersten dranghaft-gefühlsreichen Gärens durch die herbe Straffungsstrenge des Klassizismus[2]). Die historischen Darstellungen

[1]) Die hauptsächlichen Meister sind in Italien: Porpora, Feo, Vinci, Geminiani, Sammartini, Pergolese, Pugnani, Rinaldo da Capua, Jomelli, Pasquini, Durante, Dom. Scarlatti, Marcello, Leo, Tartini, Alberti, Galuppi, Paganelli, Pescetti; in Österreich: Wagenseil, Monn, Deller, Starzer, Asplmayr, Reutter d. J., Schlöger, Czernohorsky, Tuma, Duschek, Gluck, Leopold Mozart, Dittersdorf u. a.; in Mannheim: Joh. Stamitz, F. X. Richter, Filtz, Beck, Cannabich, Schobert u. a.; in Norddeutschland: Wilh. Friedemann Bach, Phil. Emanuel Bach, Joh. Christoph Bach, Joh. Christian Bach, Graun, Hasse u. a.; auch französische Meister wie Rameau, Gaviniés, Gossec, Leduc u. a. nehmen an der Entwicklung teil. Stil und Formweise der Vorklassik erhielten sich übrigens im Schaffen zahlreicher, heute vergessener Meister und auch komponierender Dilettanten noch bis über die Zeit der Klassiker, selbst Beethovens, rings um die zu weiteren Wegen geschrittenen Großen als das lebensvolle Weiterwirken der Grundzüge, die der Zeit Anstoß und Richtung gegeben hatten.

[2]) Wer nicht auch bei den Klassikern den Kampf zwischen Improvisation und Form, den Ausgleich als Willenstat statt als gegebene Einfriedung

aller dieser zahlreichen, auch stets neben individuellen gewisse lokale Unterschiede aufweisenden Übergangswege ermangeln des festen Bodens und Zusammenhalts, wenn sie nicht die psychologische Grundlage erfassen: den Durchbruch des Gruppengefühls.

So führte in der Vorklassik jene Konzentrierung auf zwei beherrschende Themen keineswegs mit einem Schlage zur Verringerung der vielfachen thematischen Einzelgedanken, sondern sie schuf im Formgefüge zwei Haltepunkte, um die sich diese gruppierten. Beispielsweise so, daß erste Gegensätze oder auch nur halbgegensätzliche Abwechslungen noch ins Bereich des Hauptthemas einbezogen werden, als Kontraste in ihm selbst — das duale Prinzip ist durchdringend und greift auch die Einzelheiten an! Oder man verteilte einzelne, anfänglich oft mehrere zusammen, in eine Art Überleitungsstellung, etwa erst als Fortleitungen vom Anfang, hernach als Hinstrebungen zu dem Eintrittsmoment des Hauptgegensatzes usw. Auch was diesem folgte, konnte noch auf ihn zurückbezogen werden; für einen Schlußgedanken vor dem altüberkommenen Doppelstrich nach dem ersten Teil entstand auch Raum, usw. Die Versuche gehen anfangs in recht verschiedenartigen Typen ineinander [1]), doch ein übergreifendes Zusammenfassen gewinnt seine Wege, von der Idee der zwei Haupt- und Haltepunkte aus. Freilich war die Folge dieser Konzentrierung rasch ein Zusammendrängen der ersten musizier-

sieht, der kennt nur die Friedhofsvermoderung der Lehrbücher, aber nicht Haydns Quartette und den Weg seiner Symphonien, Mozarts erste Kammermusik, von der späteren Entwicklung ganz zu schweigen. Erst die Klassizistik suchte später vergeblich nach der an sich nicht existierenden Kraft einer Straffung ohne Widerstand. Die Form des Klassizismus selbst hingegen ist einmalig, da ihre Voraussetzung, die eigentümliche Unruhe ihrer Vorentwicklung, einmaliges historisches Ereignis war. — Über die Ausdrücke Klassizismus und Klassizistik s. S. 53, Anm.

[1]) Das spiegelt sich auch darin, daß die Reprise zuweilen mit einer späteren Stelle als dem Anfangsthema, z. B. dem Gesangsthema oder einem Augenblick aus der Überleitung zu diesem begann. Deutlich liegt auch darin das Fortwirken der Fortspinnungsweise aus dem älteren Sonatentypus. Zu alledem kommt, daß auch bei den einzelnen Meistern neue Wege und Rückschwankungen wechseln, sodaß auch andere Prioritätsstreite müßig sind, nicht nur der um das erstmalige Gesangsthema. — Auch die Zahl der Sätze schwankt in der Übergangszeit, bis sich Dreisätzigkeit herausbildet und noch dazu ein Menuett oder eine Polonaise aus den Suitentypen eingeschoben wird. Die Finale- und Mittelsätze machen teils den Weg zum späteren, dem klassischen Sonatentypus mit, größerenteils wahren sie Vorformen. das Finale vielfach Rondoanlage.

freudigen Einfallsfülle, und Einschränkung der Themenzahl mußte kommen; sie blieb auch hernach für die reifende Klassik eines der hauptsächlichen Formprobleme. Die unmittelbare Folge war ferner, daß man zwischen unausgesprochenem und völligem Gegensatz genau schied: letzterer mußte Grundforderung für das Kernthema des Kontrastes werden; die übrigen Gebilde konnten mehr oder weniger unabhängig sein, und es ist klar, daß mit dem Vereinheitlichungsstreben die Klassik gerade bei ihnen wieder Zusammenhänge mit den Hauptthemen suchte, um die sie sich gruppierten. Wie vordem aus Einheit, so war fortan aus Spaltung in Zweiheit der ganze Formblick bestimmt, d. h. aus der grundsätzlichen Hervorhebung zweier herrschender Keimzellen. Aber wie schon angedeutet durchsetzt das mehr und mehr die ganze Arbeitsweise von innen auf und sehr tief, indem auch schon innerhalb eines Themengedankens in bewußter Schärfe Teilgegensätze aufeinanderprallen und dies den Reiz neuen Einheitscharakters zeitigt[1]). Die Formen, in denen sich das neu ausgeprägte Grundgefühl äußert, bleiben aber selbst innerhalb des Sonatentypus, der keineswegs zur Starrheit neigte, recht verschieden, und ihre Vielfältigkeit bildet den eigentlichen Hauptinhalt vom genialen Formsuchen der Klassiker bis wieder in die Frühromantik des 19. Jahrhunderts hinein, wo sich dann diese Wege bereits mit andern zu durchkreuzen beginnen.

## *Festigung des klassischen Grundrisses und romantische Formwege vor Bruckner*

Die klassische Formweise war somit eine Vielheit motivischer und thematischer Ideen[2]) unter Heraushebung zweier hauptsächlicher und gegensätzlicher. Daß sich an diese nun in dualem Sinn eine Satzvereinheitlichung klammert, kennzeichnet über die Vorent-

[1]) Die Gegensätze innerhalb eines Themas waren wie überhaupt die leichte Aneinanderfügung einzelner Gedanken namentlich durch die Mannheimer gefördert worden.

[2]) Aber auch wo das nicht der Fall war, blieb es eine Merkwürdigkeit, daß sich die Klassiker keineswegs daran banden, im Durchführungsteil eines oder beide der zwei Hauptthemen zu verarbeiten; oft genug erscheint hier nun ein Übergangsthema oder das sog. Schlußthema durchgeführt. Und dies weist wieder deutlich darauf zurück, daß der Untergrund eine Mehrheit von Themen ist, aus der sich nur die zwei hauptsächlichen als Kernpunkte herausschälten.



wicklung des Klassizismus hinaus diesen selbst durchgängig in neuen Versuchen[1]). Auch die Beschränkung auf wirklich nur zwei Themen taucht bisweilen dabei auf, keineswegs aber durchschnittlich. Die grundsätzliche Möglichkeit mehrerer Themen und darunter auch mancher wechselnder Gegensätze stellt aber von Anfang an der Sonatenform noch ein neues Problem: an welcher Stelle war der freien Einfallsfülle Einhalt geboten? Nach der vom gereiften Klassizismus ausgehenden Formenlehre neigt man dazu, ohne weiteres anzunehmen, daß dies mit dem üblichen Doppelstrich am Ende des ersten Teiles der Fall war, den man nun Exposition, d. h. Aufstellung der Themen nannte, und nach dem die Durchführung nur noch vorhandene Themen zu verarbeiten hätte[2]). Auch das ist aber weder historisch noch aus dem Sinn des Ganzen schon von Anfang an so gewesen.

Jene Grenze lag ursprünglich beim Eintritt der Reprise, nicht des Mittelteiles, also der späteren Durchführung; man darf nicht vergessen, daß ursprünglich, in der alten Sonatenform der polyphonen Zeit, gerade dieser Teil gegen neuartige Verarbeitung hintrieb; er ging zwar nicht auf Gegensätze aus, bot aber immerhin am ehesten Platz für neuartige Abweichungen, aus denen er zuweilen geradezu neue Gebilde heraustrieb. Davon erhalten sich Reste bis tief in den Klassizismus hinein. Zwar tritt unbestreitbar eine Gegenstrebung ein: im großen und ganzen erfolgt von der Konzentration auf zwei Hauptthemen aus Vereinheitlichung auch in dem Sinne, daß mit der Exposition das Themenmaterial abgeschlossen sei. Aber noch bei Mozart finden sich genug neue Themen in den Durchführungen, auch bei Bethoven noch Spuren davon (u. z. längst vor dem berühmten Neuentschluß zu kühnem, völlig neuem Thema in der Eroika-Durchführung), Spuren, die zeigen, daß der neue Einfall überwiegt und nur recht entfernt eine Rückbeziehung zu Motivresten aus Expositionsthemen rekonstruierbar bleibt; doch darf man nicht vergessen, wie

---

[1]) Der klassische Typus mit Hauptthema, Überleitung, Gesangsthema, Schlußgruppe, dann Durchführung und Reprise findet sich schon um 1720 in einzelnen italienischen Sätzen mehr oder weniger deutlich vorgebildet, aber man hat sich nicht vorzustellen, daß dies gleich gefestigt blieb; im Gegenteil, die Haupterscheinung der Vorklassik ist das Schwanken um den späteren Festigungstypus.

[2]) Thematische Durchführungskunst anstelle bloß melodisch ausschweifenden Spieles war namentlich durch Phil. Emanual Bach in den neuen Satztypus eingedrungen, ehe Haydn sie zum Hauptproblem erhob.



stark hier schon das Phantasieren als der Inhalt der Durchführungen vorgebrochen ist und muß sich hüten, überall aus historischen Zusammenhängen erklären zu wollen, was sich aus dem Schwange des herrlichen Phantasierens bei Beethoven von selbst erklärt, mag er noch so bedächtig an Form und Einfall gemeißelt haben. Gleichwohl fällt derlei freie Durchführungsthematik bei Beethoven schon als Ausnahme auf, und das zielsichere Streben der Klassiker war es im Gegenteil, damit aufzuräumen, dafür aber in der Durchführung mit den gegebenen Themen freigestaltend zu arbeiten. Daraus mußte sich hier in besonderer Weise für den klassischen Stil das Problem stellen, wie das Fließende, „Formlose" zu dämmen oder zu entwickeln, kurz wie das von bestimmt gegebenen Umrissen Unbezwungene zu bezwingen sei; das kam namentlich, indem sich gerade in den Durchführungsteilen die rhythmisch bedingten Symmetrien vielfach nicht mehr schlossen und zu freierem Zuge hinausströmten. Hieraus haben sich dann vor allem bei Beethoven symphonische Wellensteigerungen vorgebildet (auch in Klavierwerken); nur schwellen sie bei aller Sturmkraft noch nicht zum tragenden Prinzip[1]).

So bildet sich die größte und Hauptform der Klassiker in ihrem dreiteiligen Umriß, dem noch die erwähnten Schlußverlängerungen (s. Anm. 2, S. 465) folgen konnten. Die Themenzahl des Expositionsteiles pflegte zuletzt nicht über fünf hinauszugehen, indem sich zwischen Anfangs-, Gesangs- und Schlußthema[2]) je eine Überleitung herausbildete. Doch sind z. B. diese Überleitungen oft wieder thematisch unselbständig, zuweilen untereinander gleichartig, das Schlußthema nicht immer vorhanden oder auch motivisch nicht selbständig,

---

[1]) Nur in dieser Hinsicht trifft es also zu, daß bei Bruckner die Symphonien schon von Anfang an Durchführungscharakter tragen, nicht aber hinsichtlich freier Gestaltung; es machte irre, daß man dies nicht als innere Formwandlung begriff und vom Durchführungsbegriff nur ein Arbeiten ohne bestimmten äußeren Formplan im Auge hatte. Und dabei kommt Bruckner doch gerade zu diesem aus dem innerlich gewandelten Formgrundzug so deutlich zurück, daß man nun andrerseits durch den Formplan nicht bis ins innere geänderte Werden zurücksah! Die Formmißverständnisse gegenüber Bruckner bewegen sich in einem richtigen Kreislauf.

[2]) Dieses Schlußthema am Ende der Exposition ist also wohl zu unterscheiden von dem Schlußanhang, der am Ende des ganzen Satzes noch der Reprise folgen kann. Unklarer Weise hat man für beide auch das Wort „Coda" gebraucht. In manchen Fällen ist der Schlußanhang aber aus dem Schlußthema gebildet.

usw. Andrerseits kommen Überschreitungen der Fünfzahl vor (ganz gewaltige z. B. in den ersten Sätzen der Eroika und Neunten von Beethoven; und doch sind — wer wollte hier die wirklichen Zusammenhänge nicht merken! — gerade diese beiden Sätze von unübertroffener Einheitlichkeit). Hätte sich neben Anfangs- und Gesangsthema regelmäßig das Schlußthema zu gewisser Selbständigkeit herausgehoben, so wäre auch in der Exposition eine Dreiheit hervorgetreten; fast scheint bei Mozart und Beethoven mitunter solches Streben durchzuschimmern, zu einer wirklichen Überwindung der zweifachen Kernthemenzahl kommt es nicht.

Der historische Entstehungsprozeß zeigt somit, wie in der klassischen Form thematisch ein duales, d. h. auf Gegensatz und Aufspaltung gerichtetes Prinzip zur Herrschaft kommt, sich aber dabei aus dem Untergrund einer einheitlich durchfließenden Gestaltungsform entwickelte und Momente aus ihr wahrt, andrerseits aber im Aufbau der Hauptform gegen eine Dreiteiligkeit hin ausstrahlt; denn das duale thematische Prinzip ist gegen die Anlage von Exposition—Durchführung—Reprise hinausgestaffelt, die sich als Dreiteiligkeit gleichfalls aus dem älteren einheitlichen Gesamtverlauf herausgebildet hatte, aus dem Entwicklungsbogen mit Höhepunkt im Mittelteil. So ist es auch bedeutungsvoll, daß gerade in dieser Dreiteiligkeit das Gegensatzprinzip durch eine Einheitlichkeit zurückgedrängt ist: der Durchführungsteil ist kein thematischer Kontrast, der Aufbau unter ausdrücklicher Umgehung des Gegensatzschemas A-B-A entfaltet. Gegen Untergrund und Ausfaltungen verstrahlt das herrschende duale Grundprinzip in charakteristischen, historisch wie formal höchst bemerkenswerten Brechungen. In der klassischen Form spielen somit Momente der Einheit, Zweiheit und Dreiheit ineinander, und vielleicht ist es das, was ihr das Gefühl der Vollkommenheit am stärksten verleiht.

Die Romantik läßt nicht nur neue, freie Formen auftauchen, sondern auch innerhalb der erst übernommenen klassischen, so auch der Sonatenform, das Suchen neuen, noch unsicher züngelnden Formgeistes erkennen. Die Wege sind weder einfach noch auch eindeutig, wie sich dies bei Änderungen des ganzen Seelentums von selbst erklärt. In die klassischen Formgrundrisse dringen Weitungen, phantasierende Abschweifungen, großes selbständiges Ausschwellen

der Überleitungen, vielfach damit stärkeres Auffluten der Entwicklungs- und Wellentechnik, aber zunächst nicht Überflutungen der Grundrisse. Im Gegenteil, die frühe Romantik hält bewußt formalistische Ziele aufrecht, sosehr sie ihnen auch aus innerm Drängen widersprach; es tritt gleichzeitig Anklammerung an äußere Formtypen als Halt und Gegengewicht gegen diese Ausstrebungen ein, teilweise sogar knappere Themenzahl in der Sonate. Dazu sogar eine Reihe von Versuchen zur Wiedervereinheitlichung vom anfänglichen Haupt- und dem Gesangsthema durch Herausbilden des Gegensatzes aus gleichem Grundmotiv unter dennoch geschärftem Kontrastcharakter (so auch schon bei Beethoven und wiederholt bei Schubert u. a.). Aber nicht allein in Sonaten- und sonstigen klassischen Formen, auch in den nunmehr zahlreich daneben auftauchenden kleinen selbständigen Stimmungsstücken, ferner in den großen Phantasien zeigt die Frühromantik bei allem Zug ins Uferlose doch auch wieder auffälliges, durch diesen selbst als Gegenstrebung erklärtes Festhalten an gewissen Aufbauformen. Wer sich der fesselnden Aufgabe unterzieht, diese zahlreichen selbständigen, teils kleineren und teilweise riesengroßen Stücke zu analysieren, wird gewahr werden, daß sie in den letzten übergreifenden Gruppenanordnungen recht klar auf irgendeinen klassischen Umrißtypus, am häufigsten einen rondoartigen hinauslaufen. Überraschend mag es deshalb anmuten, weil aus dem ganzen Formcharakter eher schon ein gegenteiliges Gefühl aufdringt. Aber diese Einreifung erkennt man umso mehr als ausdrückliche und bewußte Gegenstrebung, als sie oft, namentlich bei den riesigen Phantasien, als kaum mehr spürbare letzte Zusammenschließung zum Vorschein kommt. Freilich ist darin noch nicht erfüllt, was Bruckners größte Romantikertat werden sollte, jene Art wuchtiger Einheitsschließung, die dem neuen innern Fühlen entspricht. Aber man darf nicht vergessen, daß auch die neuen innern Formbewegungen nicht mit einem Schlage an ihre volle Entwicklung gediehen waren, und so finden diese Übergangsvorgänge auch im schwankenden Reiz jener gärenden Unbestimmtheit ihre Erfüllung; auch das ist künstlerischer Zeitausdruck. Zum Teil überwiegt die Empfindung des Ausflutens, was die Romantiker mit dem bezaubernden Vorrecht der Phantasie deckten, andernteils begreift man neuen, noch unbestimmten und abgründigen Wegen gegenüber schon früh Schwanken und Rückstrebung. In geschlossenen Sonatenformen aber kann man vor allem bei Schubert beobachten, wie er mitunter jeden Formteil zu

ganzen Episoden ausweitet, in seinen reichen Lyrismen oft sehr ausdehnt, sodaß er auch Haltepunkte wie erste und zweite Überleitung oder Schlußthema nun als Rechtfertigung ergreift, um neben den beiden Hauptthemen auch da seinen ganzen Erfindungsreichtum auszugießen.

Hieran knüpfte Bruckner, so fruchtbar und kunstvoll es gewesen wäre, nicht an; er war es, der entscheidend spürte, daß neue innere Formgrundzüge auch neuer formaler Grundbedingungen bedurften, sollte nicht ein Widerspruch zu den alten Gerüsten aufklaffen; und diese wollte er ja beibehalten, soweit es ging. Bei Andern konnte der Zug zum Phantasieren willkommene Stütze, zugleich heißatmige Anfachung erfahren, indem er sich mit der Idee der Gesamtkunst verband; die Programmusik suchte mehr und mehr den außermusikalischen gedanklichen Inhalt als Formstütze, was aber niemals ein starkes Miteinspielen absoluter musikalischer Formideen ausschließt. Waren doch vor allem Berlioz' kühne Symphonieprogramme ganz aus der Symphonieform heraus entstanden; auch Liszt durchsetzt sehr vielfach den von der Programmatik geleiteten Ablauf seiner „symphonischen Dichtungen" mit altüberkommenen, zum Teil sehr einfachen Formideen der absoluten Musik. Auch von da also ist nicht schlechtweg eine gerade Linie zu denken, die etwa von Beethoven über Berlioz-Liszt zu Bruckner führte. Während überklassische Klassizistik nun mehr in der Kleinkunst der Kammermusik ihre eiserne Einschmiedung abgeschwächter romantischer Ausdrucksbewegungen suchte, spürte Bruckner, daß deren letzter Sinn noch nicht erfaßt sein konnte. Er setzte sich in formaler Hinsicht mit den Klassikern auseinander, ferner mit Bach und Händel, unter den Romantikern noch mit Schubert, überall deutlich erkennend, daß die neue Form nicht schlechtweg ein Weitergehen bedeuten könne, und vor allem spürte er ihren Willen verborgen in Wagners Musikdrama. Was sich so von verschiedenen Seiten her herausbildete, das harrte nun neuer Zusammenschließung in absoluter Musikform.

Die Kräfte also, die zuerst mit der Frühromantik in den alten Umrissen (und im Hinblick auf diese) zersetzend erscheinen mußten, werden hier zu aufbauenden; sie sind nicht eingedrungen, um zu zerstören, sondern um zu verwandeln. Steht Bruckner auch abseits von den Strömungen seiner Zeit, in formalen Dingen war die Spannung geradezu auf sein Kommen gerichtet. Bedeutet seine formale Zusammenschließung und die intuitiv-geniale Erfassung ihrer Probleme

eine historische Tat, so ist jetzt hinzuzufügen, daß sie in einen der kritischesten Augenblicke der ganzen Musikgeschichte fiel.

Denn es bestand die Gefahr, daß sich der neue, drangvoll und dunkel erschwellende Formwille verliere oder ausflute. Daß die Geschichte erst glaubte, Bruckner unter diese ausflutenden Erscheinungen rechnen zu sollen, das begreift man, wenn man sieht, wie sie im ersten Moment überall ihr liebes „Anknüpfen" sucht; in der Tat, an solche Entwicklung und Gefahren knüpfte er an, aber um sie zu wenden. Jene Anschauung ist ebenso falsch wie die, daß er an die klassischen Formen schlechtweg angeknüpft habe. Er hat nicht in sie hineinkomponiert, sondern neu an sie hinausgefunden. Die hochromantische Form bringt er ferner nicht so zur Erfüllung, daß er an die vielfachen geschlossenen Formversuche der Romantik anknüpfte, er spürte vielmehr ihren Grundzustand, die innere Dynamik, die dort noch im Suchen war, — welcher Gegensatz zu den Bestrebungen der Klassizisten! Damit war er befähigt, die Kräfte in ganz andrer Weise an klassische Umrisse zurückzuleiten.

### *Die Dynamik von Bruckners Satzanlage*

In der Aufstaffelung des Satzaufbaus selbst entstehen dabei auch Verschiebungen, welche die leitende Grundzahl vereinheitlichen, und man kann nun auch hier historisch zurückblicken. Bruckner erfaßte das Hinausstreben der klassischen Sonatenform in die Dreiheit letztumfassender Hauptgruppen und drang schon von kleineren Entwicklungsvorgängen an, mehr und mehr ins Große wachsend, mit diesem Grundstreben durch. Die Dreizahl, die ihn als dunkles Erfüllungsgefühl schon von innen auf beherrscht[1]), leitet ihn bis ans Vollenden hinaus. Deutlich spaltet er so auch die klassische Konzentration auf zwei Hauptthemen in eine Dreiheit auf; er errichtet drei Hauptthemen; es geht auch hier um Ausprägung dreier Kernpunkte[2]). Die Dreizahl der Themen ist also bei Bruckner auch nach ganz anderen Gesichtspunkten zu verstehen als nach dem

[1]) Vgl. S. 458.

[2]) Auch in weiterm Sinne als vordem schon ausgeführt wurde, steckt hier eine Dynamik des ganzen seelischen Ausschwingens dahinter. Der formale Dualismus, das herrschende, obgleich nicht in reiner Ausschließlichkeit durchgebrochene Grundgefühl des Klassizismus, ist Ausdruck eines ruhenden Formgefühls, die Dreiheit hängt hingegen innerlich mit einem bewegten zusammen, hierin mit dem ältern Prinzip der Einheit in Verlauf und Themenzahl sich berührend. Vgl. S. 460.



einer Erweiterung oder (wie es ebenso seine Berechtigung hätte) einer Verringerung. Immerhin ist er hierbei sehr straff auch auf eine Einschränkung zu drei Themen überhaupt gerichtet; er ist darin strenger als die Klassiker. Die Dreizahl der Themen dringt auch bei anderen als den Sonatenformen Bruckners hervor, wenn auch nicht so ausschließlich wie bei diesen, sie durchbricht sogar beim Rondo die schlichte Paarigkeit des Themenwechsels und bringt auch in die übrigen überkommenen Formtypen Abweichungen, wobei sich zeigen wird, daß es manchmal auch mit episodischem Eindringen eines dritten Themas sein Bewenden hat, also bei der bloßen Strebung bleibt — ein Beweis mehr, daß ein dunkler Wille dahin in ihm lebendig ist. Der Grundzug ist groß und vermag sich daher in eine Fülle von Ausbaumöglichkeiten auszuwirken.

Damit wäre aber noch nicht die (für Bruckner viel schwierigere) Frage erschöpft, wie er sich mit dem dualen Prinzip an sich auseinandersetzte. Dieses beruhte nicht in der Zweizahl von Themen, sondern in der Konzentrierung auf zwei thematische Hauptabsteckungspunkte, was selbst nur ein Ausdruck des viel allgemeiner aufs Prinzip der Spaltung und Gruppierung gerichteten Formblicks ist; die Arbeitsweise mit Gruppen und Gegensätzen übernimmt nun auch er, aber er vereint sie in neuer Weise mit fließender Verbindung. Im Kleinen schon war überall das Durchströmen und Ausbrechen der unendlichen Melodie über die Teilabsätze und Gruppensonderungen zu beobachten, das Einschließen all des vollwirkenden Gegensatzreichtums in dynamische Einheitszüge seines symphonischen Melos; im Großen führt nun dies Entwicklungsprinzip auch an gewisse übernommene Grundrisse des Gruppenprinzips hinaus, aber eben indem Bruckner dabei *nicht* die *Sonderung* *sondern* die *Verbindung*, das *durchströmende Ineinanderwirken* zum Grundzug erhebt; viel mehr und in ganz anderer Weise als es schon bei der Klassik die Spannung zwischen den Einzelteilen wachhielt. Er schafft also auch hier eine Einheitlichkeit, so wie er in der Themenzahl selbst auf eine neue Einheit mit dem übergreifenden großen Formaufbau ausgeht und schon großenteils in den Grundbewegungen seines Entwickelns. Es ist eine Einheitlichkeit, die wie das duale Gruppenprinzip der Klassiker das Einspielen von Momenten anderer Grundzahl erträgt, aber ihr Ausstreben in die Dreiheit betont und gerade in der Kraft, jene andern mit einzuschließen, auch wieder in andrer Art eine Vollkommenheit trägt.

Indem überall die Entwicklungsdynamik das treibende Element ist, das den Satz in seiner ganzen Anlage durchstreicht und das in alle Umrißerscheinungen hinausstößt, erklärt sich auch in rein formalem Sinne für jeden einzelnen Teil der Ereignischarakter, wie er auch in höherm und allgemeinerm Sinne das ganze schöpferische Pathos Bruckners kennzeichnet; d. h. es gibt keinen Formteil, der nicht seine Bedeutung aus der Gestaltungskraft selbst gewänne, die ihm zutreibt; daß man dies verspürt, gibt Bruckners Form bis in alle ihre Einzelmomente ihre große Erregtheit; nichts ist hingestellt, alles hervorgerufen[1]). Jeder formalistische Bestandteil ist bei ihm in Drang und vorbereitendes Werden aufgelöst, und das ist die innere völlige Umgestaltung des alten Schemas. Dessen Formteile haben also nicht nur neue Bedeutung, sondern wirken viel bedeutungsvoller. Ob man von Durchführung, Reprise, Exposition oder irgendeinem Entwicklungspunkt daraus spricht, das Wunderbare ist die Spannung, die schon dahin trieb und nun diesen Entwicklungspunkt auslöst. Schon an den Anfängen erkennt man es; das Thema wird nicht hingestellt, sondern als wirkendes Ereignis entwickelt, einerlei ob es nun in seinen Zügen gleich sichtbar ist oder überhaupt erst aus einer Vorentwicklung entsteht. Man erkennt es auch an jedem neuen Themeneintritt, der stets ein Auswerfen des Themas aus den Verdichtungswogen oder Entwicklungsereignis eines neuen Ansatzes ist; man erkennt es umso stärker, je gewichtiger der neue Formabschnitt; lange und schöpferisch durchdrängende Vorbereitung treibt ihn als ungeheure Entfesselung heraus. Aus den überkommenen „Überleitungen" wird ein ausbebendes Nachwellen oder neues Andrängen oder vorbereitende Stille[2]). Von hier aus begreift man nach neuem Gesichtspunkt, wieso trotz der großen Satzlängen Bruckner

[1]) Dem widerspricht nicht, daß z. B. ein Gesangsthema mit dem Eindruck des Neuen, auf sich selbst Gestellten, eintreten kann; dann ist eben auch der Eintrittsaugenblick für ein plötzliches Ereignis entsprechend vorbereitet. Dabei ist freilich auch ein motivisch unvorbereiteter Themeneinsatz seltener als man bei erstem Hören oder Zusehen meint.

[2]) Es wäre ganz falsch, aus den vielen und oft langen Ausgestaltungen spannungsvoller Stille zu schließen, daß diese etwa als flüchtige Zwischenepisode neben den Hauptereignissen nicht zu fesseln vermöge oder dgl. Bezwingendste Intensität liegt darin, dermaßen, daß die Schönheit dieser Stellen oft geradezu das Formverständnis abzulenken vermag, vergessen läßt, daß sie der formdynamischen Entwicklung dienen. Und es ist auch das

eigener „Überleitungsthemen" entbehren konnte; durch die Teile, die bei den Klassikern der Verbindung zwischen zwei Themen dienten, braust hier der eigentliche Entfaltungssturm der symphonischen Steigerungen; sie dienen nicht mehr der Verkettung zwischen zwei abgesteckten Punkten, die dort oft spielerisches Bindwerk sein konnte und auch oft in einem eigenen Thema verweilte. Bei den Klassikern war die Überleitung mehr das Sekundäre gewesen, bei Bruckner bricht hier in geänderter Art das Primäre der symphonischen Dynamik vor[1]); sie strömt aus dem vorherigen Thema aus[2]).

Überall herrscht also die Wandlung der überkommenen Teilpunkte und Teiletappen ins Dynamische, und daraus erst erklärt sich die durchgängig vorwärts gerichtete Spannung statt des Verweilens im Augenblick. Dies schwebte, wenn auch von andern Gesichtspunkten und nach andrer Erklärungsweise, zweifellos auch August Halm vor, wenn er in seinem Buche über die Symphonie Anton Bruckners scharfgeistig bei dem Hinweis einsetzt, wie stark auf den Reprisen-eintritt die vorherige Durchführung hinwirkt. (Er betont auch mit Recht, wie bedeutend schon Beethoven dies Hintreiben zur Reprise vorgebildet habe.) Dies macht die Gestaltungsweise Bruckners durchgängig aus, ob sie an einem Anfang oder Ende, Übergang, Themeneintritt oder irgendwelchem Wendepunkt hält. In noch viel höherm Maße aber als beim Repriseneintritt oder sonst einem Entwicklungspunkt ist vor allem ein anderes, das Hauptereignis vorbereitet: das Ende. Und das mußte in noch nie ähnlich empfundener Eindringlich-

---

ein tief mystischer Zug, daß meist gerade hier ein unsäglich herber Ausdruck liegt. Das Ungeborne klagt bei Bruckner in den ergreifendsten Tönen.

[1]) Auch dabei wäre es aber blind, zu übersehen, wie mächtig die Ansätze hierzu zuweilen schon bei Beethoven sind, u. z. nicht allein in Symphonien, auch in Klavierwerken (Waldsteinsonate, Appassionata!).

[2]) Was viele Analysen für „Überleitungsthemen" halten, ist (rein motivisch) stets aus dem vorherigen Thema abgeleitet oder auch schon Vorbildung des kommenden; vielleicht mochten da auch die Entwicklungsmotive irreführen, die sich zuweilen selbständig ausnehmen, aber gerade der Vereinheitlichung dienen, und schließlich die Anklammerung an den klassischen Satztypus, der hier bei „Überleitungen" unbedenklich ein neues Thema anzunehmen gestattete, ja vielleicht geradezu suchen ließ. Bruckner ist hier, wie schon betont, ökonomischer als die Klassiker, es gibt bei ihm nur die Hauptthemen (vgl. die Anm. S. 242). In Durchführungen bringt Bruckner nie ein neues Thema.

keit und Gewalt bei einem Künstler so geschehen, bei dem jedes Gebilde aus dem mystischen Urerlebnis, die ganze Form als Kraft des schöpferischen Werdens hervorgeht; mit dessen Wucht mußte auch das Ende zum Erlebnis der Vernichtung werden. Nichts gleicht der Macht der Augenblicke, da Bruckner die Klänge, aus denen er seine Welten geballt, an die ewige Weitenleere zurückwirft. Und so ist es auch bedeutungsvoll, daß gerade in den Symphonien des stärksten Lebensleuchtens bei ihm auch am stärksten das Ende den Charakter eines katastrophalen Ereignisses von beispielloser, weltenüberspannender Gewalt trägt. (So namentlich in der IV. und VII. Symphonie, schon in den ersten Sätzen und dann vollends in den Finales; andere Sätze wieder, wie meist die langsameren, entwickeln ihr Ende mehr im Charakter eines Verwehens, je nach der ganzen Formsteigerung und dem Musikcharakter des Satzes selbst.) Wie aus allem Sein ein Werden, aus jedem Teil wirkende Kraft, so ist aus dem Ende ein Untergang geworden [1]).

Dies ist die innere Vollendung des dynamischen Formprinzips, daß Bruckner aus allen Einzelerscheinungen der Form den Willen kündet, der sie erstehen läßt. Der Klassiker suchte das Greifbare wie überall so auch im Formbegriff, der Mystiker das ungreifbare Kräftewirken, um es mit jenem in seiner Art zu vereinen; und auch darin kam er an das romantische Fühlen hinaus, dem sich aus beider Gegenspannung das seltsame Wirken des ganzen Weltbilds darstellte. (Daher ist auch das Erstehen jener schon erwähnten, unendlich tiefen Stimmungsakzente formal begründet, jener Vorgänge des überall wachen schöpferischen Vorbereitens. Es ist nicht Freiheit, sondern Zwang aus dem Formprinzip, daß Bruckner ihnen Raum gibt.)

### *Typus der Anfangssätze*

In allgemeinsten Grundzügen läßt sich somit der Typus der ersten und dann auch der übrigen Sätze formal überschauen. Wie über den Anfang ein Urerstehen so breitet sich über den ganzen Exposi-

[1]) Schon das allein würde beweisen, daß nichts Ideelles den Symphonien zugrunde liegt, sonst wäre es auch widersinnig, schon am Ende des ersten Satzes solche Endgestaltungen zu bringen. Es ist Ausströmen von Bruckners Persönlichkeitskräften selbst, das sich bei jedem Abschluß solche Formen schafft. In ihm, nicht in einer „Idee“, die er sich zuvor herausgespiegelt hatte, liegt dies welterlösende Schließen, die Gnade, das Aufgehen im

tionsteil das Tagen, das erste schöpferische Aufleuchten des Satzcharakters, wie er vor allem in seinen drei Hauptthemen liegt. Statt von Exposition (Hinstellung der Themen) sollte man bei Bruckner von Evolution sprechen.

Die Dreizahl der Themen läßt sich nicht eindeutig aus drei bestimmten Thementypen der klassischen Sonate (wie etwa Haupt-, Gesangs- und Schlußthema oder dgl.) ableiten, trotzdem der Gegensatz eines ruhigen, lyrischen, ihr gegenüber auch in den Ausmaßen vergrößerten „Gesangsthemas" regelmäßig darunter vorkommt[1]). Aber im übrigen schwankt Folge und auch sonst die Ablaufsweise. Meist zwar ist es das zweite, aber auch als drittes kommt es vor. Was sonst das dritte Thema betrifft, so scheinen manche Gesichtspunkte eine Ableitung aus dem sog. Schlußthema der klassischen Exposition nahezulegen. Doch auch damit will es nicht immer stimmen, selbst wenn man davon absieht, daß bei den Klassikern ein Schlußthema gar nicht immer auftritt. Es festigt sich bei Bruckner nicht nur zur Selbständigkeit, sondern zu einem bestimmten typischen Charakter. Auch der ist dynamisch bedingt; es setzt erst kraftvoll treibend ein, nach seinen ersten vollen Impulsen aber, die namentlich nach vorherigem Gesangsthema belebend wirken, geht es in der Weiterentwicklung in spannungsvolle Vorbereitung der Durchführung über, ist also großer Wandlungen fähig. Wenn Ausnahmen vorliegen, wo wie in der IV. das dritte Thema eigentlich Gesangsthema ist, so führt wenigstens dessen Fortspinnung in treibende Weiterleitung dieser Art. Meist ist schon der Eintritt des dritten Themas selbst aus starker Steigerungsverdichtung vorbereitet und als deren Auslösung schlagkräftig ausgeworfen; hierdurch wird sein lebhafter Zug auch unmittelbar motiviert und es steht gleich in scharfen Konturen da, auch rhythmisch in spannkräftigen Energien. Dies unterscheidet in der Regel den Gesamtablauf gegenüber dem sog. Gesangsthema, das als Ansatz einer milden Steigerung anhebt. Gegenüber dem „Schlußthema" der Klassiker, das meist etwas Abstillendes, zuweilen eine gewisse schwermütige Wendung enthält, unterscheidet sich Bruckners

Allgöttlichen. Ist man an die Gewalt von Weltkatastrophen gemahnt, so ist auch das psychisch gemeint.

[1]) Dies Gegensatzthema ist bei Bruckner selten düster; im Gegenteil, es ist ein Merkmal, daß es meist eher naturfroh, tagend beginnt, sich aber im Laufe der Entwicklung verdüstert.



drittes Thema schon durch den Charakter des Auffrischenden mit seinem Eintritt[1]).

Das dritte Thema ist auch meist an sich kürzer und knapper als die übrigen, seine Entwicklung hingegen immer sehr lang; denn seine Stellung ist die einer Vorbereitung und bedeutsamen Wendung. Noch mehr: verglichen mit dem sogenannten Schlußthema der klassischen Sonatenexposition zeigt es eben gar nicht Schlußfunktion, sondern das Gegenteil, die des Weiterleitens, der Öffnung gegen Kommendes hin; denn auch der alte volle Absatz beim Doppelstrich wird bei Bruckner nicht etwa nur überbrückt, sondern ganz und gar gewandelt, aus dem Schluß wird große Vorbereitungsspannung. Der Klassiker schließt im Kreise zurück (zur Wiederholung der Exposition), will die Rundung, Bruckner weist vorwärts; darum treten bei den Klassikern um das Schlußthema herum öfters Wiederanklänge ans erste Hauptthema ein, zu dem es zuerst zurück will (manchmal schon vor dem Schlußthema, oder auch mit ihm selbst, sehr häufig noch nach ihm). Man muß sich immer vor Augen halten, daß die Umgestaltung ins Dynamische, die überall formdurchschneidende Konturen auflöst, ganz besonders die Grenzstriche, überhaupt die Grenzwerte erfaßt.

Sucht man nach etwaigen Vorbildern, die Bruckners Festlegung auf drei Hauptpunkte vorgeschwebt haben könnten, so kann es nicht um zufällige Dreizahl von Themen in irgendwelcher früheren Sonate gehen, sondern um durchgreifendere Veränderungen des Aufbaus, die sich in der Tat vereinzelt ankündigen. So wäre wohl vor allem an Schuberts C-Dur-Symphonie und an die hinterlassene in h-Moll zu denken, die auch sonst Bruckner stark gefesselt haben müssen. Im Anfangssatz der C-Dur-Symphonie geht ein breit gesteigertes Einleitungsthema dem eigentlichen Allegro mit dem „Hauptthema" voran, und es ist dann ebenso bedeutungsvoll wie dies Haupt- und das Gesangsthema mit verarbeitet; und das ist der entscheidende Punkt, denn einleitendes breiteres Vorspiel an sich mit eigenem Thema ist alte Überlieferung, auch von den Klassikern öfters übernommen und der Sonatenform vorangestellt; aber es tastete nicht

[1]) Eine Ausnahme bildet das 3. Thema im Anfangssatz der Neunten, und es ist höchst kennzeichnend, wie gerade in dem Werk der Weltabwendung dieser Moment der Lebensverdichtung zu erhabener, weltüberwundener Ruhe gewandelt ist.



weiter die Organik des übrigen, eigentlichen Satzes an. Beethovens „Pathétique" op. 13 bildet hier schon eine interessante Ausnahme, die formal ihrerseits Schubert bei der C-Dur-Symphonie vorgeschwebt haben könnte; nicht sosehr deswegen, weil sich das Grave-Einleitungsthema an bedeutungsvollen Punkten (vor Durchführung und vor Schluß) ins übrige Gefüge wieder einschiebt, was immerhin schon von Belang ist, sondern vor allem, weil es in dieses hinein innigst verarbeitet ist: zu Beginn der Durchführung erscheint es nämlich auch im Allegro-Zeitmaß, indem es sich mit dem eigentlichen Allegro-Hauptthema zu einer Periode zusammenrundet; es ist also innigst in die ganze Satzorganik verquickt. In Schuberts C-Dur-Symphonie geht dies viel weiter, und es liegen noch andere formale Vorerscheinungen von Bruckners Satztypus vor (von sonstigen Vorahnungen seines Geistes hier ganz zu schweigen): so die Art, wie mit Anfang des Allegros dessen Hauptthema aus der Andante-Einleitung als Ausbruch einer ihm zustrebenden symphonischen Steigerung herausspringt; dann das Herausschwellen des Einleitungsthemas am Schluß des Allegros, wobei nicht sosehr das abschließende Wiederauftreten an sich, als die Art dieses Wiedererscheinens in Betracht kommt, die schon an den krönenden Wiederausbruch von Anfangsthemen bei Bruckner gemahnt. — Ein anderer Typus läge in der H-Moll-Symphonie vor; hier tönt eine einzelne Baßlinie voran, die gleichfalls hernach von großer Bedeutung für die Verarbeitung des ganzen Satzes und den Abschluß wird; aber sie ist nicht im Sinn des Beginnes der C-Dur-Symphonie eigentlich als Einleitung zu betrachten, da sie bereits eng mit dem Hauptthema verbunden ist, das selbst schon einen ganzen Themenkomplex darstellt; nebst seiner Melodie in den Holzbläsern, die ferne motivische Verwandtschaft mit jener Baßlinie aufweist, enthält es in echt romantischer Art einen charakteristischen Hauptinhalt im seltsam schwirrenden und von dämonischen Pizzikatoschlägen durchpochten Teilthema des Streichorchesters, in dessen Schwellen auch eine besonders deutliche Vorerscheinung von Bruckners Wellensteigerungen liegt. In der selbständig voraustönenden Baßlinie läge somit mehr noch die Keimform eines Hauptthemas als eines Einleitungsthemas, umso mehr als es in jenem dämmrigen Anheben erscheint, das auch Bruckners Anfänge lieben. Der Typus der C-Dur-Symphonie hingegen würde eher dem von Bruckners „Romantischer" (IV.) Symphonie entsprechen, wo das erste Thema mehr einleitenden, das zweite den rüstigen Charakter

des Allegro-Hauptthemas entwickelt, das dritte aber den eines Gesangsthemas; hielte man an diesem Vergleich fest, so wäre allerdings das Wesentlichste, daß bei Bruckner dies „Einleitungsthema" ins Haupttempo aufgenommen ist; ferner sind die Spuren bloß einleitender Voranstellung derart getilgt, daß es nicht allein den 1. Satz sondern auch wieder das Finale als dessen wiederkehrendes Hauptthema beherrscht. Schon da bleibt also die Ableitung aus der bestimmten Formidee von Schubert fraglich, dazu kommt, daß gerade Formtypus und Themenfolge der vierten Symphonie nicht die gewöhnlichen bei Bruckner sind, und wie in allem wäre es bei ihm zu kleinliche Wissenschaft, den Gedanken der Themendreizahl unbedingt durch ein Vorbild zu rekonstruieren. Wollte man das, so läge auch ganz besonders nahe, an den langsamen Satz aus Beethovens „Hammerklaviersonate" in B-Dur op. 106 zu denken, wo sich der Aufbau aus drei breiten Themen entwickelt und wo überhaupt Beethoven am stärksten in Brucknersche Sphären hinausdringt. Auch durch Schumann, Liszt, Berlioz könnten zuweilen Spuren der dreifachen Themenzahl leiten — bei Bruckner drang sie aus psychologischen Tiefen hervor und er hätte sie auch ohne historische Vorerscheinung, mögen auch die angeführten und noch einige andere erwähnenswert sein, in seiner Formanlage durchgebildet. Zielstrebig hebt er sie von der I. Symphonie an heraus und setzt, wie sich zeigen wird, rasch die Autonomie des dritten Themas durch[1]).

Bei Bruckners Sonatenform trägt die Entwicklung über die drei Themen eine gewisse Geradstrebigkeit an sich, die erst gegen die Vorbereitung der Durchführung hin ihre ersten Brechungen zu erfahren pflegt. Sie leiten in einen gewöhnlich sehr breiten Teil, der das Abklingen der ersten großen Themenentwicklungen mit dem Aufsteigen eines druckhaft vorbereitenden Ankündigungscharakters verbindet. Spannungen der Pausenleere, eine Stille, in die sich einzelne aufschwellende Klangzüge breiten, zeigen eine Änderung der ganzen Klangatmosphäre an und pflegen bald einen außerordentlichen Gestaltungsgegensatz zur vorherigen Entwick-

[1]) Der Anschauung von August Halm (a. a. O. S. 65f.), daß Bruckner mit dem dritten Thema eine „Phantasiegruppe" habe schaffen wollen, ein Phantasieren, wie es bei den Klassikern schon an die „Gesangsgruppe" in allerhand flüchtigen Figuren anknüpft, vermag ich nicht beizustimmen; liegt doch im Gegenteil im dritten Thema eine scharfe Straffung, sogar der Augenblick des zügigsten Vorwärtstreibens.



lung der Exposition hervorzurufen [1]). Die Grundfarbe beginnt Tiefenstimmungen zu spiegeln [2]).

So heben auch die Durchführungen regelmäßig in geheimnisvollen, druckhaften Klangansätzen an, wie wenn aus stehender Luft erste Dunstumrisse sichtbar werden und sich langsam zusammenballen. Die Durchführungsanfänge stehen daher alle im Zeichen der Sturmstimmung. Auch das ist von Beethoven her ein vertrauter Zug; die Entfernung von der festen Einküstung der Umrißlinien rief schon bald bei den Klassikern für den phantasieartigen Mittelteil die Unheimlichkeit eines gewissen Tiefen- und Abgrundgefühles hervor, das die meisten ihrer Durchführungen wenigstens in ihrem Verlauf ins Düstere wendet; bei Haydn und Mozart vielfach erst gegen ihren Schluß; Beethoven hauptsächlich war es, der dies schon an ihren Anfang zog, aus dem Dunkel die gewitternden Kräfte sammelte und gegen den Schluß dann ihre Entladung sich aufhellen ließ, ein Spannungsvorgang, den die gesamte Romantik überhaupt liebt, mit Vorliebe auch unter Ansatz mit dunkelnden (subdominantischen) Harmoniewendungen. Bei Bruckner ist dies über das naturhaft Elementare ins Metaphysische hinausgesteigert; er greift überhaupt den klassischen Gedanken des Phantasierens in den Durchführungen merkwürdig auf: sosehr er die Stürme steigert, noch mehr

[1]) Die spannungsvolle Erwartung vor der Durchführung hatte ihre stärksten Vorbilder vielleicht in Beethovens Appassionata und IX. Symphonie. Die lastende, oft tiefschwere Stimmung weist noch auf eine andere Vorerscheinung bei Beethoven zurück: bei den sog. Schlußthemen seiner Expositionen, die selten fehlen, fällt schon von Jugendwerken an eine gewisse Tragik, zumindest melancholischer Einschlag auf. Nun wäre es zwar verfehlt, sich derartige Vorbereitungsteile bei Bruckner schlechtweg als Verwandlung oder Ausbreitung solchen Schlußthemas bei Beethoven zu denken, umso mehr als das letzte (dritte) Thema in Bruckners Expositionen meistens rüstig und lebensbetont ist; aber die Eindüsterung am Expositionsende an sich erscheint bei Beethoven umso bedeutungsvoller, wenn man bedenkt, daß sich mit der Reprise auch ihre Wiederholung an einer Stelle ergibt, die das letzte Endereignis überhaupt vorbereitet. Würde man nur die Klassiker auch besser im Formen verstehen, so hätte man, statt Bruckner verächtlich abzutun, auch offenere Augen dafür, wie produktiv er sie verstand.

[2]) Die Stille vor der Durchführung fiel auch Halm auf (a. a. O. S. 56). Sehr schön, wenn auch in andrer Erklärungsweise, äußert er, Bruckner gebe „hier einen Zustand sei es von Ermüdung sei es von ahnungsvoller Ruhe“. Auch Oskar Lang (a. a. O. S. 87) verweilt bei diesem Augenblick und spricht von plötzlicher „Panstimmung“.

steigert er die Stille vor allen ihren Entfesselungen, und auch die Sturmbewegungen selbst erscheinen bei ihm von Aufklüftungen durchrissen, welche Stimmungen von einer in der Musik kaum erlebten Schwere aufdringen lassen. Ungeheurer Druck treibt die atmosphärischen Dichten zusammen, löst sie oft mehrmals wieder, ehe er zur vollen Entladung ansetzt und in den unheimlichen Bewegungen jenes Drucks liegt meist größere Ausbreitung als in den Stürmen des gewaltigen Austobens selbst, so mächtig Bruckner auch diese übersteigert. Jede seiner Durchführungen aber zeigt diese Kraftvorgänge in neuem Bilde und in neuem Charakter aus dem anfänglichen Grundcharakter der Symphonie herausgesteigert.

Thematisch hält Bruckner strenge daran fest, in den Durchführungen nur Material aus der Exposition zu verarbeiten. Manchmal bringt er alle drei Themen, auch lebhaft und in überlegenster technischer Kunst ineinandergewirkt, doch läßt sich irgendwelche Norm für ihre Reihenfolge so wenig festlegen wie bei den Klassikern. Dabei findet es sich auch, daß alle drei Satzthemen genau in der Reihenfolge ihres Expositionseintritts verarbeitet sind, auch sonst weist die Analyse zuweilen innerhalb all der unbändig bewegten Kräfte sehr einfache Anlage auf. Daß dies der Durchführungscharakter sogar bei wiederholtem Hören kaum ahnen ließe, ist ein Beleg mehr, daß man nicht diese Anlage sondern die gestaltenden Kräfte selbst als den Hauptinhalt spürt. Aus der Einführungsart der Durchführungen geht es auch hervor, daß ihre Grenzen vielfach an den Anfängen nicht scharf abzuzeichnen sind. Es ist, wie schon erwähnt, nicht ein bestimmter Augenblick, der im breiten Vorbereitungsteil das Abklingen der Exposition vom dunklen Spiel der ersten, zuweilen kaum greifbaren Ansätze scheidet; ergibt sich das schon aus dessen Entwicklungscharakter, so sind es gerade auch rein technische Merkmale, wie entscheidende Tonartswendungen, thematische Ablösungen, rhythmische oder instrumentale Änderungen usw., deren einheitliches Zusammenfallen oft ausdrücklich umgangen erscheint, sodaß die Arbeitsweise deutlich auch für diesen Punkt die Auflösung aller Grenzen in übergehende Entwicklung erweist. Der Doppelstrich etwa, mit dem Bruckner (übrigens ohne Wiederholungszeichen!) meist den Eintritt der Durchführung anzeigt, ist (wie bzgl. der Dritten schon früher erwähnt) nicht als bestimmter Grenzstrich gemeint, sondern als annähernder, der den Tiefepunkt der ganzen Abstillung andeutet (es weist auf das sichere Gefühl

für die Durchstrebigkeit der Formentwicklung, daß Bruckner einzelne Male [in der II. und VI.] sogar diesen, ohnedies nur mehr äußerlichen Rest des einstigen Wiederholungszeichens[1]) nach der Exposition, ein letztes Überbleibsel von Formalistischem, abwirft). Die vorbereitende Spannung, die nicht über wiedervertönende Einzelansätze hinausgeht, hält sich übrigens öfters weit in die Durchführungen hinein. An den Enden hingegen wären Bruckners Durchführungen rein formal von vornherein durch den Repriseneintritt mit dem Anfangsthema deutlich abzugrenzen; doch auch hier gibt es Abweichungen, z. B. indem sich (wie beim 1. Satz der VI. Symphonie) dieser Vorgang auf eine ganze Höhepunktsbreite erstreckt, wobei Wiederausbruch des Hauptthemas nicht mit dem der Haupttonart zusammenfällt und diese Wendung erst nachfolgt. Auch Überschlagungen des eigentlichen Repriseneintritts mit dem Anfangsthema kommen vor, derart, daß dieses noch in der Durchführung verarbeitet ist und die Reprise erst gegen das zweite Thema hin erkennbar wird (das auch ihrer Abstillung nach den Durchführungsstürmen besser entspricht). Solch Hereinziehen des Anfangsthemas in die Durchführung war freilich bei Bruckner keineswegs etwas neues. Es findet sich von der Klassik an (wo es sich z. T. als Rest von der noch älteren Arbeitsweise erklären läßt), dann auch die ganze Romantik hindurch, meist in Symphonien, aber auch in Kammermusik und Klavierwerken (auch bei Brahms). Aber auch von solchen Verschiebungen abgesehen, liegt bei Bruckner oft im Anfangsthema der Reprise insofern keine volle Abgrenzung der Durchführung, als wenigstens deren Charakter und auch ihre technische Verarbeitungsweise sich noch weit in die Reprise hinein erstrecken kann. Die beiden Grenzteile der Durchführung unterscheiden sich vor allem darin, daß ihr Ende, der Repriseneintritt, gewöhnlich — Abweichungen kommen vor! — eine sehr intensive Kraftform trägt, ihr Eintritt hingegen extensiv ist.

Gewöhnlich ist der Repriseneintritt eine Auslösung aus geschlossener Werdeverdichtung[2]). Die Gefahr eines stark formalistischen Moments, die erheblichste in der ganzen Sonatenform,

[1]) Bruckners F-Moll-Symphonie aus der Studienzeit enthält noch im 1. und letzten Satz Wiederholungszeichen.

[2]) In der I. u. II. Symphonie finden sich noch Durchführungen, die erst zu voller Ruhe ausklingen und dann nach einer Generalpause die Reprise leise neu ansetzen lassen.

nachdem die Expositionswiederholung übergangen war, lag vor allem nun in der mit dem Reprisenteil an sich gegebenen Wiederholung des ganzen Expositionsteiles. Auch hier zeigt sich die Wandlung des Formalistischen ins Dynamische. Die bloßen Veränderungen gegenüber dem Expositionsteil hätten diese nicht ausgemacht, obwohl sie bei Bruckner viel erheblicher sind als selbst bei Beethoven; auch nicht die schon erwähnte entwicklungsdynamische Zuspitzung auf den Repriseneintritt hin, die ja nur die Wandlung eines Teilmoments bedeutet; vielmehr liegt es darin, daß sich gegenüber der ganzen Durchführungsdynamik die Reprise wieder als ein Abwellen entwickelt, mag dies auch nicht immer sogleich eintreten, indem der Durchführungscharakter öfters den thematischen Repriseneintritt selbst noch überflutet. Ferner entwickelt sich auch gegenüber dem vielfachen und auch durchrissenen Ineinanderwogen der Durchführung der Reprisenteil im allgemeinen wieder geradliniger, wie das Anwellen der Exposition über die drei Hauptthemen. Die drei großen von der klassischen Sonate übernommenen Hauptgruppen stellen somit ungeachtet der großen Wogenentwicklungen, die sie einschließen, bei Bruckner auch in ganz großen Ausmaßen einen dreifachen Spannungsverlauf innerhalb der gesamten Formeinheit eines Satzes dar, die Exposition ein Anwellen, im Ganzen (trotz Teilunterbrechungen) geradstrebige Entwicklung, die Durchführung unruhige Ausbreitung der Spannungen und unruhiges Ineinanderwogen, die Reprise wieder ein Abwellen, das sich hieraus löst[1]).

Übrigens ist nicht nur bei der Sonatenform in solcher Art durchaus dynamischer Auslösung von „Reprisen“ zu sprechen, sondern überall wo sich nach andern Entwicklungen ein früheres Thema wieder einstellt, so auch schon bei einfacher Dreiteiligkeit (A—B—A) und namentlich bei rondoartigen Formen, deren kleinsten Typus diese Dreiteiligkeit ja schon darstellt. Jede Wiederkehr eines Themas wird bei Bruckner zu einer Kraftform, die aus weittragender Entwicklungsdynamik bestimmt ist.

Wenn mit alledem der Reprisenteil schon bedeutende Abweichungen von der Exposition erfährt, so liegen diese nicht bloß

[1]) Aber das Abwellen setzt z. B. im ersten Satz der Siebenten schon im Ende der Durchführung ein, derart daß das Anfangsthema in frei sequenzierenden Wellen aus ihr herausflutet, gegen den Repriseneintritt hin, der dann die dritte (Erfüllung in der Dreizahl!) auf der Haupttonart E-Dur einsetzende dieser Sequenzbewegungen ist.

im Nachwirken der Durchführungen, sondern vor allem im Hinwirken gegen das Ende, in das Bruckner das ganze Schwergewicht der letzten Entladung verlegt. Gegen deren Vorbereitung hin staut sich auch der Reprisenverlauf, manchmal aber wirkt dies schon weit zurück. Überhaupt sind bei Bruckner die Reprisen schon von der Düsternis dieser kommenden Endvorbereitung durchsetzt, ja, es gibt welche (namentlich in den Finales), die von Anfang an auf diesen Moment hin angelegt sind. Dazu kommt, daß andrerseits ein Nachwirken der Dunkelungen aus der Durchführung in die Reprisen, vor allem natürlich in ihre Anfangsteile einfließt, so daß sie sich von den Expositionen meist schon in einer allgemeinen Verdüsterung unterscheiden, die sich oft bis in instrumentale Dunkelungen hinein spiegelt, wenn man entsprechende Teile miteinander vergleicht.

Das Endereignis nun, in das die Reprise noch übergeht, ist keineswegs mit weit hinausgedehnten Steigerungen erschöpft, sondern wieder in den großen und furchtbaren, stimmungsgewaltigen Vorbereitungen ausgestaltet; wie es Bruckners Natur, kündigt es sich erst im Aufsteigen banger und tiefreligiöser Klänge an, meist treten düstere und in seltsamste Akkordfarben aufgebrochene Choralweisen ein. Das Ende selbst ist immer vom Anfangsthema des Satzes beherrscht; manchmal erscheint es in diesen Vorbereitungsteilen selbst zu choralartigen Klängen umgewandelt, andere Male treten diese dazu und es gibt auch Sätze, wo das Anfangsthema überhaupt erst als Auslösung aller Vorbereitungen und Steigerungen vom Schlußteil mit dem letzten Höhepunkt ausbricht. Nur die Werke selbst können einen Begriff von der Fülle, Großartigkeit und Tiefe dieser Brucknerschen Enderlebnisse geben, von den Ausdrucks- und Stimmungsakzenten, die hier ineinanderwirken und, wie es seine Art, die größten Erlebnisgegensätze einander durchfluten lassen. Den ersten feierlichen Ankündigungen des größten Ereignisses, das Bruckner kennt, folgen stets die dunkelsten Untergangsstimmungen[1]). Aber schon sie sind von helleren Visionen durchbrochen. Bald ist es ein Ausbreiten gegen das Ende, bald wieder ein scheues, vom letzten großen Licht geblendetes Zurückfluten, das durchs Auf und Ab der hochmystischen

[1]) Wie hier die Brucknerschen Sätze ihren Verdüsterungspunkt haben, so enthält auch jeder einen Leuchtpunkt, oft breites Ausschwelgen in Licht und Herrlichkeit; wo dieser liegt, ist verschieden, manchmal aber im strahlenden Ende selbst, dem all die Schlußverdüsterung zutreibt.





Klangvorgänge treibt; in Feier und Vernichtungsfurcht, Verzückung und Versinken, Rüstung und Beten ruft es in Bruckner zur letzten Sammlung durch die hocherregten Geheimnisklänge hindurch, die das Ende ergreifend einläuten und sich dann übermächtig zum letzten Ausbrechen sammeln; schließlich Weitung ins Allentsühnen, Weltbrand und jüngster Tag[1]).

In der hocherhabenen Gewalt von Bruckners Schlußereignissen liegt etwas Mythisches, Weltkatastrophenartiges, aber es bleibt bis zuletzt von der Wendung ins überschwer religiöse Erlebnis durchdrungen, die in der Vorbereitung dazu vorwiegt. Ein Gegensatz zu Beethovens großen Schlußsteigerungen ist neben der größeren Ausgestaltung charakteristisch: dort das Austoben ungebändigter, aus der Formstrenge des Satzes gebannt gebliebener Kräfte, ungesättigte Fülle in der Lebensbetonung, bei Bruckner Sterbensbetonung. (Immerhin näherte sich Beethoven auch darin im Schluß des ersten Satzes der Neunten, in dem sich überhaupt eine nicht mehr von ihm erlebte Wende vorbereitet, Bruckners Erlebnisart. Wagner, der Beethovens Neunte der Welt wiedergab, entdeckte vor allem ihren Lebenshymnus, mit dem sie denn auch im Chorfinale ausklingt; sein Gegenpol in der Romantik, Bruckner, war mehr von den Dunkelungen gebannt, in denen Beethoven dort neue, schlummernde Erlebnisgrundtöne anklingen ließ, er zog sie als mächtiger Magier empor und wirkte sie in seine Kunst ein.

*Die langsamen Sätze*

Den langsamen Satz[2]) behält Bruckner an zweiter Stelle, von der VIII. Symphonie an verlegt er ihn an dritte, aus Gründen des Schwergewichts, die mit dem Aufbau der ganzen Symphonie klar werden. Der Formtypus ist weniger eindeutig. Als Grundlagen schimmern durch: groß angelegte Dreiteiligkeit A—B—A, Sonaten- und Rondogrundrisse, ferner in jeden dieser Typen eindringend die Variationsidee. Das wäre höchst konservativ, genau das gleiche

[1]) Vgl. die Anm. S. 486.

[2]) Er ist in der II. und IV. Symphonie (sowie in den von Bruckner nicht mitgezählten Symphonien in F-Moll und D-Moll) als „Andante", sonst durchwegs als „Adagio" bezeichnet. Beides schreibt Bruckner als Überschrift und dann noch gesondert die Tempobezeichnung, ein Beweis, daß jene mehr auf den Charakter zielt. Etwas ähnliches ist bei den Klassikern mit dem Worte Scherzo geschehen.

wie beim langsamen Satz der klassischen Sonate, höchstens mit der Einschränkung, daß bei Bruckner die reine Form von Thema mit Variationen in der Symphonie nicht auftritt, welche die Klassiker und Frühromantiker besonders gerne hier verwerteten. Dennoch sind diese Gemeinsamkeiten nicht wesentlicher als die Abweichung, sie ist grundsätzlich die gleiche durchgreifende wie bei der Sonatenform, die Wandlung der ganzen überkommenen Anlageweisen von innen auf. Dazu kommt, daß auch von diesen selbst verschiedene Formideen ineinanderspielen, sodaß mancher langsame Satz Bruckners als Formtypus für sich bezeichnet zu werden verdient, namentlich in seinen zwei letzten Symphonien verleiht er ihm selbstbestehende Eigenform. Für die langsamen Sätze versagt freilich auch schon bei den Klassikern, vor allem beim späteren Beethoven, in mehr als einem Falle die genaue Ableitung aus einem der festen Formtypen. (Für einen Satz, z. B. wie den [S. 490] erwähnten langsamen aus der „Hammerklaviersonate“ op. 106, wären schon Formbezeichnungen wie Dreiteiligkeit, Rondo, Sonate nicht viel mehr als ein Wort, das sich zur rechten Zeit einstellt, trotzdem nicht zu leugnen, daß Elemente aus allen diesen Formen hindurchscheinen.) Wie im Adagio überhaupt die Klassiker die stärkste Erhebung über das Erdhafte suchten, schwebte auch ihr Formen hier am weitesten über ihre festen Grundrisse hinaus.

Schon in der ersten Symphonie von Bruckner hat das Adagio unter Herausbildung von drei Themen einen Grundriß, der allenfalls (trotz Einschiebung des dritten Themas an regelwidrigem Platze) auf Rondo-Untergrund zurückleitbar wäre, aber in Wirklichkeit seinen Sinn daraus entwickelt, wie innerhalb dieser Anlage das Hinstreben zum wiederkehrenden Hauptthema und dessen eigentümliches Herausdringen gestaltet ist; es ist also ein entwicklungsdynamischer Sinn, der sich hier seine Form schafft, eine einmalige und individuelle aus dem Grundcharakter des Satzes heraus. Höchst interessante innere Spannungsverhältnisse zwischen den Teilen lassen dabei eine deutlich dreifache Entwicklungsbewegung hervortreten, wie man sie aus der Anordnung der Themen in Gruppen gar nicht erkennen würde. Demgegenüber bleibt eine rekonstruierbare Rondoform bereits mehr ein Restuntergrund, über den sich der neue Formgrundzug erhoben hat, unter so starken Durchbrechungen, daß der Satz ebenso auch zu einer Sonatenform (gleichfalls nur annähernd) rekonstruiert werden könnte.

Aber andere Adagios zeigen äußerlich betrachtet sehr klar und einfach heraushebbare Formtypen; auch da geht die innere Umwandlung noch weit darüber hinaus, daß die Sonderungen durch Entwicklung überbrückt sind, oder daß etwaige Neuanfänge mit einer Themengruppe auch entwicklungsdynamisch als neuanhebende Wellensteigerungen motiviert sind usw. Der Steigerungsverlauf durchkreuzt da oft völlig Symmetrien, die in der äußeren Gruppenanlage lägen und bringt die einzelnen Teile in höchst kunstvoll durchgeführte Beziehungen zueinander, die in dem äußeren, nur nach Themen- und Gruppenwechsel orientierten Anlageschema gar nicht hervorträten und durch sie auch nicht bedingt wären. Schon ein Hinweis auf das äußerlich wohl am einfachsten angelegte Adagio, das der VII. Symphonie, wo schon bei erstem Hören der einfache Wechsel zweier Themen herausspringt, kann dies dartun; sie lösen sich in der schlichten fünfteiligen Rondofolge A—B—A—B—A ab, zudem ist es einer der wenigen Sätze, die kein drittes Thema hervortreiben. Beachtet man aber die großangelegte innere Steigerung, so springt zunächst in die Augen, wie mit dem drittmaligen Eintritt das tragische Hauptthema zu seinem gewaltigsten Ausbruch, dem unbeschreiblich großen Endereignis entfaltet ist, und wie dem schon die zweite, die mittlere Verarbeitung des Hauptthemas zustrebt; darauf achtend, erkennt man bald, daß schon dieser mittlere Hauptteil zuletzt in den für Bruckner so kennzeichnenden Bangigkeitsakzenten gegen den späteren Endausbruch innerlich hinschwingt, und daß nebst der sonstigen Steigerung gerade dieser Vorgang die charakteristische Veränderung gegenüber dem erstmaligen Hauptteil ausmacht; ferner, daß dann das nochmalige Dazwischentreten des verklärten Gegensatzteiles B nur noch die Bedeutung einer Aufhellung gewinnt, die jenen schon im Gang befindlichen Weg gegen das Ende unterbricht. Die innere Umgestaltung des alten Gruppen- und Wechselprinzips greift zu viel allgemeineren Vorgängen des künstlerischen Gestaltens durch, als sie im äußeren Formbild lägen; überhaupt sind solche thematische Gegensätze bei Bruckner vielfach in den Dienst durchgängiger Entwicklung gestellt, namentlich die leichteren, milderen Themen z. B. auch als Entspannungen im Sinne neuen Ausgreifens zu weitem, umso mächtiger neugesteigertem Ansatz; der gleiche Vorgang findet sich auch in der Sonatenform und kann den Formweg mancher Sätze überraschend aufklären.

Die Formtypen, die eine dreimalige Wiederkehr eines Hauptthemas enthalten, wie z. B. der angeführte aus dem VII. Adagio, lassen daher eine Dreiheit der Entwicklungsbewegungen durchbrechen, die noch nicht mit der äußerlichen, der dreimaligen Gruppenwiederkehr gegeben wäre; sie erfaßt diese vielmehr im Zuge einer Steigerungsanlage, die mit dem letzten, drittmaligen Ansatz das Hauptthema und den ganzen Satz erfüllt. Die Wiederkehr ist nicht beruhigende Einkehr in den Ausgangsgedanken, sondern Neuanschwellen gegen ein Ende hin, zunächst eines Einzelteiles, dann aber darüber hinweg gegen den Schluß überhaupt, wie es überall Bruckners Art. Das Ende trägt in den langsamen Sätzen mehr den Charakter ekstatischer Allausbreitung wie in den Ecksätzen den eines katastrophalen Machtereignisses.

Den Rondotypus, der ein dreimaliges Ansetzen mit dem Hauptthema bot und aus zwei Themen gebaut ist (A—B—A—B—A), verwertet Bruckner noch im langsamen Satz der II. Symphonie. Ihm ähnlich erscheint eine gleichfalls fünfteilige Form mit drei Themen (A—B—C—B—A) in der Dritten. Aber beide Formtypen erscheinen dabei in den Grenzverhältnissen verschoben und unter bestimmten (namentlich in der Dritten sehr fesselnden) dynamischen Verbindungen zwischen den Einzelteilen ausgeführt, wie sie im Anordnungsschema des Themenwechsels gar nicht zum Ausdruck kommen. Auch zeigt die genauere Formbetrachtung dabei sehr interessante Abweichungen von der im äußeren Schema recht schlichten Symmetrie, wie sie namentlich im letzterwähnten Typus mit scheinbar gleichgewichthaltendem Mittelteil C liegt; ein Beleg mehr, wie unzulänglich Bruckners Form durch ein Umrißschema erfaßt wird. Sehr schlichten Wechsel zweier Themen nach dem Anlagetypus vom Adagio der II. und VII. zeigt auch das der V., und doch ist gerade hier die Formeinfachheit nur äußerlich. Zu alledem kommen höchst kunstvolle thematische und motivische Verbindungen zwischen den ursprünglich gegensätzlichen Teilen. Eine merkwürdige Vereinigung von Rondo- und Variationsidee liegt im Andante der IV. Symphonie; hier kommen zwei abwechselnde Themen vor, die aber untereinander auf gewisse Gleichartigkeit (auch durch gemeinsame Teilmotive) gebracht sind, welche die Gegensätze dem Verhältnis bloßer Varianten nähert. Und all das ist wieder nur das Bild der auswellenden Formanlage, durch das ein großer Entwicklungsstrom dem mächtigen Ende zu streicht, aus seinen Teilunter-

brechungen und Neuansätzen nur gegen diesen Schwerpunkt hinzielend, alles Ruhespiel von Varianten und Gegensätzen ganz in sein Kraftspiel einschließend. Dabei aber zeigt sich auch in dieser Satzentwicklung ein Ausstreben gegen Themendreizahl durch Zwischendringen eines dritten, choralartigen Themas, das jedoch hier nicht zu gleich herrschender Bedeutung in der Gesamtanlage neben die beiden andern tritt. — Das Ausstreben zu einem dritten Thema, gleichfalls einem choralartigen, etwas weniger hervortretenden, zeigt auch das Adagio der Sechsten, in dem Elemente von Sonaten- und Rondoform aus einem selbständigen Aufbau hervorscheinen. Drei Themen in durchaus selbständiger Form enthält ferner das Adagio der Neunten. Ein höchst interessanter Formtypus für sich ist das Adagio der Achten mit vier Themen von seltsamem, formal hochgenialem Spannungsverhältnis, das ihre Einschließung in den Gesamtaufbau herstellt.

Es ist bemerkenswert, daß sich neben dem Scherzo das Adagio Bruckners am ersten zu Anerkennung durchgerungen hat. So wenig dies besagen will, es ist wohl möglich, daß sich die Formverschiedenheit gegenüber dem der Klassiker hier am wenigsten in den Weg legte, weil man eben auch dort eine gewisse Freiheit gegenüber den Abgrenzungstypen zugestanden fand; wobei man freilich nicht übersehen dürfte, daß die viel wesentlichere innere Veränderung genau so durchgreifend ist wie in den übrigen Formen. Auch sah man dem künstlerischen Ausdruck nach eine gewisse Verwandtschaft mit Beethovens Adagio, worin gewiß Richtiges und Förderliches liegt, aber ebenso eine Gefahr, wenn man nicht den ganz andern eigenen Persönlichkeitswillen im Ausdruck (von technischen und stilistischen Unterschieden ganz zu schweigen) mit herausspürt. Im übrigen genüge es von der Größe und Abgründigkeit des Brucknerschen Adagios zu sagen, daß es der Inbegriff alles dessen ist, was jemals die Weltenthebung der Musik in ruhigen Weiheklängen gesucht hat.

### *Das Scherzo*

Beim Scherzo hingegen hatte man eine Gleichheit mit dem klassischen Typus in einer gewissen Strenge wiedererkannt. Der Überblick des Ganzen ist hier wie dort leichter als in den langsamen Sätzen, und Bruckner behielt zum Teil wenigstens auch die Haupteinschnitte bei, die man suchte. Gewahrt ist auch die (meist

sogar unveränderte) Wiederholung nach dem Trio. Es gibt in der Musik zwei Grundarten der Dreiteiligkeit: solche mit Gegensatz in der Mitte (Typus A—B—A, die Dreiteiligkeit von Kuppelbauten und Altarbild) und Dreiteiligkeit mit Entwicklungshöhepunkt in der Mitte, die das gewöhnliche Bild bei Entwicklung aus einem einzigen Thema darstellt; sie kann ein neues Thema mit auswerfen, aber dann geschieht es nicht in plötzlicher scharfer Gruppengegensätzlichkeit, sondern allmählich. Die Gesamtform: Scherzo—Trio—Scherzo ist unfehlbar der erste Typus. Der Scherzo- oder der Trioteil für sich konnte schon bei den Klassikern bald diesen bald jenen Typus aufweisen. Um nun die klassischen Scherzoformen richtig zu verstehen, muß man an die Vorentwicklung denken; sie erklärt nämlich, daß zwischen jenen Grundtypen noch allerhand Übergangsformen vorkommen, ja fast häufiger sind als sie selbst. Die Bezeichnungen von zwei- oder dreiteiliger Liedform, mit denen man die klassischen Scherzosätze gerne summarisch abtut, erschöpfen sie nicht annähernd. Die kleineren Sätze, wie namentlich die Scherzos, waren es, die mit der Herausbildung der klassischen Hauptform, der Sonate, auch alle möglichen Stadien des Wegs zu dieser Form wahrten, also Zwischenformen zwischen dem älteren, einheitlich aussteigernden und dem dualen, in Gegensatzbildung aufgebrochenen Prinzip. Der Kernvorgang konzentrierte sich aber beim Scherzo auf den Teil, der dem ersten abschließenden Doppelstrich (hier meist acht- oder sechzehntaktiger Anfangsperiode) folgt. Hier setzen viele Sätze erst mit gleichem Thema (in dominantischer oder noch stärkerer Wendung) fort und zeigen dann ein Hinstreben zu etwas neuem, um es aber damit bewenden zu lassen, dies deutliche Hinstreben nicht zu erfüllen und wieder in das Anfangsthema zurückkehren; bei der scharfen Rhythmik und Periodisierung des Tanzsatzes tritt dieses dann meist in scharf herausgehobener Reprise ein. Andere Sätze wieder bilden nach solchem Hinausstreben aus dem Anfangsthema noch ein neues heraus; wieder andere aber lassen auch diese Herausbildung in Schwebe, d. h. sie gelangen zwar bis zu einem andern Gebilde, lassen aber nicht recht eindeutig entscheiden, ob man es mit wirklich neuem oder noch entfernt verwandtem, abgeleitetem Gebilde zu tun habe; in solchem Falle begeht die Formenlehre einen grundsätzlichen Fehler, wenn sie um jeden Preis eine Entscheidung zu treffen sucht, denn sowohl aus historischer wie aus der innern Entwicklung liegt das Wesentliche im fließenden Über-

gang selbst mit all seiner Unbestimmtheit, im Willen zum Heraustreiben von etwas Neuem, der aber selbst lebendig und auch der künstlerische Reiz bleibt. Oder es kommt in andern Fällen aus solchen Ansätzen wirklich bis zu einem Gegensatz — wie unzulänglich bliebe selbst dann die Analyse mit dem Schema A—B—A! Denn es ist doch ein wesentlich anderer Vorgang als wenn der Gegensatzteil B schroff und nach einer Sonderung einsetzte. Man sieht, wie auch hier die Entwicklung das Wirkende bleibt, das sich unter noch so scharfer Periodensymmetrie nicht verliert und im äußern Formschema nicht zum Ausdruck kommt[1]). Und es ist klar, daß mit den erwähnten Möglichkeiten nur Typen herausgefaßt sind, die unzählige Zwischenmöglichkeiten abstecken. Sind aber die Sätze länger, so tritt der gleiche Prozeß zuweilen auch schon im vergrößerten ersten Teil bald nach dem Hauptthema ein, treibt einem neuen Gebilde entgegen, unbestimmt oder auch bis zu dessen wirklichem Herausspringen, wie es einst der Weg der Sonatenform war, und im Übergang zum Mittelteil wiederholt sich das Gleiche, bei den größeren Ausmaßen naturgemäß nun eher bis zur Herausbildung eines vollen Gegensatzes gelangend. All diese Vorgänge bestehen neben der viel einfacheren Grundform sofortigen scharf abgehobenen Gegensatzes in den Mittelteilen. Die klassische Form blieb nie starr, sondern ließ Anregungen und Entwicklungsstadien aus der Herausbildung ihrer großen Hauptform auch in die kleiner gebliebenen überall einfließen, faßte diese Übergangserscheinungen selbst in ihren Reizen und verwertete sie frei an verschiedenen Stellen; (auch in Adagiomelodien und Rondos sind sie allenthalben unter der Oberfläche der gliedernden Hauptumrisse lebendig). Die k l a s s i s c h e S c h e r z o f o r m z e i g t a l s o l e b e n d i g g e b l i e b e n e Ü b e r g a n g s s t a d i e n d e r e i n s t i g e n h i s t o r i s c h e n E n t w i c k l u n g a u s d e r a l t e n S o n a t e n f o r m i n d e n A l l e g r o t y p u s d e r k l a s s i s c h e n S o n a t e n f o r m. Das ergibt schon innerhalb des Scherzo- oder des Triosatzes einen Formenreichtum, der aller Schematisierung spottet und der nicht aus der

[1]) Schon die sog. zweiteilige Form strebt in allerhand Übergangsbildungen gegen dreiteilige aus, deutlich vor allem, indem sich (in der oben ausgeführten Weise) ein Repriseneinschnitt bildet. Für die Formenlehre ist der Begriff der Zweiteiligkeit zu einem Sammelnamen geworden, der alle möglichen derartigen Zwischentypen verdeckt. In Wirklichkeit sind der schlicht zweiteilige und der dreiteilige Typus A-B-A (mit scharfem, sofortigem Gegensatz im Mittelteil B) nur Grenzfälle, zwischen denen sich der hauptsächlichste Formenreichtum bewegt.



Festigung sondern nur aus dem Blick für die wirkende Übergangsentwicklung seine Fülle, sein Wachstum und Wesen dartut.

Dieses Leben hinter den sichtbaren Formen war es, das Bruckner besonders fesselte. Hier lag ihr Schöpfertum bloß, hier spürte er die Unendlichkeiten; hier ferner — das rührte an seine Wurzeln — waren die Kräfte, aus denen er seinen Formgrundzug selbst entsprungen fühlte, dies symphonische Gestalten, das stets durchwirkende Entwicklungen trugen. So erfaßt er vor allem den im klassischen Scherzo ruhenden Formreichtum, das in ihm liegende Wachstum aus kleinsten gegen große Formen hin, während man mehr die Starre und gewahrte Strenge eines Schemas hier zu erkennen glaubte. Und er legt diesen Formreichtum von den schlichtesten Anlagen bis zu ihrer Ausfaltung in Sonatenform bloß. Diese Fülle und die Übergangsfähigkeit der Aufbautypen kommt daher zur ganzen Auseinandersetzung seines Formprinzips mit diesen noch hinzu, wenn man Bruckners Scherzoform erkennen will. Daß im übrigen die Steigerungszüge selbst hier stärker als in andern Sätzen Einschnitte durch ihr Wellenspiel mit durchtragen und mit ihnen strenge Symmetrierundungen, ergibt sich aus der scharfen rhythmischen Betonung und der Tanzherkunft des Scherzos von selbst. Erst die größtangelegten Steigerungen späterer Symphonien raffen auch hier die Motive zu langatmigen, schwellenden Einheitszügen zusammen, über die Einkerbungen hinweg, in denen sich die Stürme legen und wieder aufrauschen.

Von der großen Dreiteiligkeit Scherzo—Trio—Scherzowiederholung zunächst abgesehen, bergen demnach die einzelnen dieser Sätze für sich eine Reihe von Formen, von denen dreiteilige die häufigsten sind, wenigstens im Scherzoteil, und die auch die einfachsten Ausgangsformen für das Verständnis der übrigen sind, sowohl der größeren als derer, die sich von zweiteiligem Grundriß aus ihnen nähern. Das Scherzo selbst entwickelt also einen Mittelteil, der in verschiedenem Maße gegensätzlich ist; zuweilen erscheint hier sogar ein neues Gegensatzthema, meist aber nur eine Verarbeitung bisheriger Gebilde, die sich in geändertem Charakter, Harmoniewendung usw. abhebt, sich auch stets durch einen ganz deutlichen Einschnitt sondert[1]). Im Mittelteil liegt daher im wesent-

[1]) Mit Ausnahme der II., VI. und IX. enthalten die Partituren vor Eintritt dieses Mittelteils einen Doppelstrich, aber ohne Wiederholungs-

lichen der lebendige Übergangsvorgang eines Ausstrebens zum Gegensatz, der selbst in sehr wechselndem Maße die Thematik selbst ergreift; wo es aber bis zu neuem Thema kommt, da ist auch diese Erfüllung keine restlose, indem Bruckner diese neuen Gebilde zumindest noch mit Andeutungen der früheren in Begleitstimmen kombiniert. Schon hier also keine Möglichkeit, aus einem bestimmten Schema die Form zu erkennen; ihr Wesen erhellt vielmehr nur aus einer bestimmten Entwicklungsstrebung.

Nun greift dies aber weiter durch, schon von kleineren Einheiten aus; denn auch der erste von solchen drei Scherzoteilen weist die gleiche Strebung in die Dreiheit auf. Sie gelangt zwar im allgemeinen nicht bis zu ebenso scharfer Aufspaltung, gleichwohl ist sie bei den größer angelegten der Brucknerschen Scherzi sehr deutlich. Der Vorgang ist der, daß auch dieser Unterteil vom Anfang aus bald in eine Änderung des Charakters (auch der Tonart) umschlägt, die fast immer durch plötzlichen ruhigeren Neuansatz recht scharf erkennbar; sie schwillt zwar nicht bis zu einem Gegensatzthema aus, liegt aber in der Willensrichtung zu diesem. Von dieser Wendung aus leitet die Weiterspinnung wieder ins Anfangsthema und vollendet so jenen ersten Unterteil. Wären nun diese Gegensatzausstrebungen überall bis zu scharfem, vollem Kontrast ausgeprägt, so könnte man sehr einfach mit einem Schema der Formerkenntnis zu Hilfe kommen: der Scherzoteil für sich zerfiele in drei Unterteile, deren jeder wieder bis zu dreifacher Aufspaltung gelangen kann. Das wäre aber viel zu scharfe Profilierung, indem nur verschieden starkes Hindrängen gegen dies Bild vorliegt; in Wirklichkeit liegen die Formanlagen (vom Ganzen wie von den Unterteilen) auf dem Wege, der von Zweiteiligkeit der Dreiteiligkeit zustrebt. Das Hinfühlen zu dieser ist häufiger als die Erfüllung.

Bei Bruckners Scherzo kommt da noch eine andere Eigentümlichkeit hinzu: stets erfährt der vollkräftige Ansatz gegen den mittleren Unterteil zu eine Wendung zur Ruhe, meist auch Eindüsterung und Übergang ins Pianissimo. Wie immer liegt für den gesamten Entwicklungszug darin ein rückgreifender Neuansatz zu den wiederkommenden Steigerungen, somit wieder ein Stück von der Auseinandersetzung des dynamischen Prinzips mit der Anlage in Gruppen,

---

zeichen. Nur in der I. ist auch noch Wiederholung verlangt. Andrerseits begrenzt den Mittelteil sehr deutliche Reprise des Anfangsthemas.



die es sich im Durchströmen dienstbar macht. Doch liegt in diesen zurückschattenden Mittelteilen selbst noch ein weiterer Entwicklungszusammenhang. In der gesamten Dreiteiligkeit Scherzo—Trio—Scherzowiederholung ist das Trio, das den ruhigern Gegensatz des klassischen und den poetischen des frühromantischen aufgreift, der stille Kern; ihn durchbreitet ein glückseliger Friede oder es ruhen romantische Geheimnisse in ihm, aus denen zuletzt, in der Neunten, tiefnächtige Wunder aufrauschen. Dieser stille Innenteil zieht schon — ganz aus dem Bilde von Bruckners Seele — die aufrauschende Lebensfülle im vorangehenden Scherzo magisch auf sich: das äußert sich so, daß dessen eigener Mittelteil schon etwas von diesem Triocharakter vorwegnimmt, zuweilen sehr ausgeprägt; aber noch mehr: von den drei Teilen des Scherzosatzes selbst wendet auch der erste wieder in der Art gegen seine halbgegensätzliche mittlere Abweichung, daß auch schon hier dieser stillere Charakter vorangedeutet erscheint, aber noch leichter, in stimmungshaft abtönendem und von geheimnisvollen Stimmen durchsetztem Eindüstern. Somit strebt durch die ganzen mänadischen Lebenspulse des Scherzos ein Zug gegen die Stille des Trio zu, und auch dieser Weg erfüllt sich mit der dritten Wendung gegen diese Innenruhe, dem Trio selbst. Folglich streicht auch über diese gedämpfteren Teilwendungen untereinander ein Entwicklungszug von geheimnisvoller Spannung. Bei der Wiederholung des Scherzoteils nach dem Trio ist dann in herrlicher Rundung dieses echt Brucknerschen Gedankens die Wirkung jener Teilwendungen nicht die eines Vorwärtsstrebens sondern eines Nachklingens.

Durch das Trio ziehen sich zuweilen in leisem Durchtönen noch Scherzomotive; auch das gemahnt an die Mittelwendungen des Scherzos wieder zurück, die sich nie ganz von dessen Grundmotiven lösen. Vom Scherzo zum Trio und von diesem zur Scherzowiederholung spannt Bruckner einzelne Male auch Überleitungen von leisen, zuweilen nur rhythmisch nachklingenden Motiven. Das Trio gelangt weniger als das Scherzo in seiner Mitte bis zu Gegensätzen[1]),

[1]) Im Brucknerschen Trio haben sich sogar noch vereinzelte Wiederholungszeichen erhalten (in der I. für beide Teile des Trios, in der IV. und der hinterlassenen D-Moll-Symphonie sowie im Quintett für den ersten und in der VI. für den zweiten Teil). Die übrigen Partituren enthalten nach dem ersten Trioteil noch den Doppelstrich ohne Wiederholungszeichen, mit Ausnahme der II., wo auch dieses fehlt.



ist durchschnittlich einfacher gehalten (auch instrumental mehr in Teilwirkungen wie das Scherzo mit Vorliebe in Vollwirkungen). Bei beiden aber sind die Tonperioden gegenüber den klassischen dermaßen vergrößert, daß den Brucknerschen Scherzosätzen an Ausdehnung nur die der Eroika und Neunten von Beethoven vergleichbar bleiben. Das Tonartsverhältnis zwischen Scherzo und Trio ist im allgemeinen einfach, nicht über den Brauch der ausgehenden Klassik hinausgehend, nur in der Vierten und Neunten bis zu außertonartlichem Terzverhältnis (B—Ges. bzw. d—Fis), im Streichquintett bis zu chromatischem Grundtonabstand (d—Es), beides ist aber schon der Frühromantik geläufig. Im übrigen herrscht Verhältnis der Dominante (III. Symph.) oder Parallele (VI. Symph.) oder das der tonartlichen Unterterz (V., VII., VIII sowie in der Studiensymphonie in F-Moll); in der Ersten und Zweiten bringt das Trio Duraufhellung des Mollscherzos auf gleichem Grundton, in der nicht mitgezählten D-Moll-Symphonie die Dur-Subdominante.

Es verlohnt sich, einen Überblick über die Formwege Bruckners durch die Symphonie-Scherzos vorauszuwerfen, da man aus solcher Zusammenstellung am besten erkennen kann, wie er die verschiedenen entwicklungsgeschichtlichen Zwischenstadien zwischen älterer und klassischer Sonatenform aufgreift und neu gestaltet. Nur ist auch das nicht schematisch zu verstehen, als würde er mit dem Wachstum seiner Symphonie-Ausmaße nun hintereinander solche fortschreitende Zwischenstadien verwerten, er greift frei in die Fülle, die ihn jedesmal die dem Themencharakter gemäße Form entfalten ließ.

Dieser Weg durch die neun Symphonien zeigt nun namentlich von der dritten an vergrößerte und innerlich umgeformte Scherzogestaltungen, im Bau aber von Anfang an nirgends Schematisches. Die drei regelmäßigen Teile, den ersten davon selbst wieder in dreifacher Gliederung, zeigt schon die I. Symphonie, wobei sich der Mittelteil zwar nicht thematisch aber tonartlich und in der außendynamischen Schattierung (pp) abhebt; im Trio zwei Teile, deren zweiter aber zu Beginn nicht Steigerung sondern eine stille und eindüsternde Wendung bringt, als Neuansatz zum milden Bogen des zweiten Teiles. In der Zweiten erscheint der Mittelteil des Scherzos so, daß er zwar sehr gegensätzlich im Charakter wirkt (bereits eine der ländler-

artigen Wendungen), aber das gleiche Motiv wie der erste Teil verarbeitet, auch tonartlich weit wegwendend (von c-Moll nach E-Dur); auch der erste Teil selbst zeigt sehr deutlich seine Einsenkung in der Mitte gegen das Piano, woraus sich ein neues Steigern entwickelt. Für die Wiederholung nach dem Trio schreibt Bruckner einen Schlußanhang, den er noch ausdrücklich als „Coda" bezeichnet. Das Trio zeigt nach dem Anfangsteil eine breite phantasieartige Entwicklung ausgesponnen, die dann (ohne bis zu einem thematischen Gegensatz ausgewichen zu sein) in eine sehr deutliche, sogar durch zweitaktige Generalpause abgehobene Reprise einmündet. — Die Dritte zeigt zugleich mit bedeutendem Wachstum der Ausmaße (und zugleich bedeutender Vertiefung der ganzen Scherzoauffassung!) starkes Vorbrechen langgezogener Steigerungswellen; im Mittelteil des Scherzosatzes ertönt zu gleichbleibenden Grundmotiven eine neue Melodie (ländlerartig), welche die schon in den gewandelten Hauptmotiven schlummernde Gegensätzlichkeit verstärkt; sehr deutlich und spannungsvoll ist die Reprise des Anfangsthemas vorbereitet. Das Trio bewahrt im Mittelteil gleiches Thema, hebt ihn aber in Tonarts- und Charakterveränderung ab. — Der Scherzosatz der Vierten wendet im Mittelteil zu sehr ausgeprägtem, thematisch zwar nicht ganz selbständigem aber doch abgehobenem Gegensatzstreben. Aber schon innerhalb des ersten Teiles selbst deutet sich in der Mitte eine gleichartige Wendung an. Auch das geheimnisvoll leuchtende Trio breitet sich nach dem 1. Teil in Verarbeitungen seines Hauptthemas, die nicht zu neuem Gebilde vordringen, dann in eine deutliche Reprise zurückmünden. — Aus diesen Ansätzen springt das kühne Scherzo der Fünften; durc Herausschwellen eines Gegenthemas zu selbständigerer Bedeutung dringt es aus den dreiteiligen Staffelungen bis zu Sonatenform. Man sieht somit förmlich in der Reihe der Scherzi selbst ein Stück vom Entwicklungsweg bis zu dieser, der Sonatenform; strebten doch schon die vorherigen aus der einfachen Dreiteiligkeit dieser größten klassischen Form entgegen. Hier ist es darum doppelt fesselnd zu beobachten, wie die Sonatenform zwar deutlich vorhanden, aber einer letzten Schärfung noch entbehrt; dies liegt weniger daran, daß entgegen Bruckners Weise nur zwei Hauptthemen vorliegen, als daß diese selbst noch im Untergrunde des Gegensatzes Gemeinsames durchtönen lassen: der Weg der Herauslösung vom Gegenthema ist also selbst noch lebendig; formal ist vollkommen klar von einem

Gegenthema (Gesangsthema) der Sonate zu sprechen, thematisch nur teilweise, indem sich die neue Melodie mit wesentlichen Teilmotiven des Anfangsthemas vereint, wie noch in näherer Analyse auszuführen sein wird. Merkwürdig berührt die Vereinung der Sonatenform mit dem ihrem Typus bei Bruckner ungewo nten Scherzocharakter. Auch das Trio ist sehr gedehnt, schweift in seinem mittleren Teil nur bis zu halbneuartigem Gebilde ab, aus dem das erste Thema rasch wieder in voller Deutlichkeit herausdringt; im Charakter liegt kein Gegensatz zum ersten Teil, mehr Vertiefung seines ruhigen Stimmungsgehaltes; vollständig abgehobene Reprise ist da. — In der Sechsten ist das Scherzo wieder einfacher gebaut. Sein Mittelteil bringt keinerlei neue Thematik, verwebt aber die vorherige in schattenhaftes Kolorit (zugleich unter reichen, an dieser Stelle überhaupt bei Bruckner beliebten Umkehrungsbildungen). Auch hier liegt eine Vorandeutung dieser Wendung schon innerhalb des ersten Teiles selbst in seiner Mitteldunkelung. Das Trio hat zwei durch Doppelstrich gesonderte Teile, deren zweiter erst eine Durchführung mit gleichem Thema herausbildet und sich durch Repriseneintritt wieder in mittleren und dritten Teil sondert. — Das Scherzo der Siebenten bringt unter sprühenden kontrapunktisc en und imitierenden Künsten wieder große Steigerungszüge, die wie schon in der Fünften die Motive in wildem Durcheinanderwirbeln mit sich reißen. Dabei ist in großen Ausmaßen die dreifache Gliederung und Untergliederung gewahrt, ohne Gegensatzthema. Im Trio nach gewohnter Weise mittlerer Durchführungsteil mit den Themen vom Anfang und deutliche Reprise. — Im Scherzo der Achten der gleiche Vorgang, dreifache und innerhalb des ersten Teils wieder dreifache Gliederung in sehr großen Ausmaßen, ohne Themenwechsel. In den *Mittelteil* spielt *bereits* deutlich eine *Durchführungsweise* herein, die an jene der *Sonatenform* gemahnt (wie *schon* in den größeren der *vorangehenden* Scherzi). Im Trio ist der erste Teil sehr geweitet, bringt sogar gewisse Andeutungen sonatenartigen Reliefs, vor allem durch eine Schlußgruppe, aber alles aus *einem* Thema gebildet (auch die Stelle, die bei Verfolg dieses durchschimmernden Hinstrebens gegen Sonatenform dem Gesangsthema entspräche; sie ist nur eine mildere Umkehrungsform des Anfangsthemas). Auch der mittlere, durchführende Teil setzt erst mit einem etwas veränderten Gebilde ein, das sich aber aus dem Anfangsthema (seiner Weiterspinnung) ableitet. Der Repriseneintritt ist wie immer sehr klar. — Sogar im phantastisch-

mystischen Scherzo der Neunten hebt sich der Mittelteil durch Auftauchen freundlicherer Gebilde heraus, aber sie sind mit vorherigen Motiven zu nur halbgegensätzlicher Absonderung verwoben; der Mittelteil ist immerhin so selbständig gefaßt, daß auch die Reprise des Anfangs durch Fermate gesondert ist. Das Trio ist das geweitetste neben dem der Achten, hier aber dringt aus seinem hastig gleitenden Entwicklungszug rondoartiger Formtypus heraus, indem Bruckner mit zwei wechselnden Gegensatzgebilden operiert; charakteristischerweise bleiben aber ineinanderleitende motivische Gemeinsamkeiten zwischen diesen Gegensätzen bestehen, und sie verdeutlichen wieder das Bild, wie aus dem durchströmenden Untergrund geschlossener, aus einem Thema spinnender Entwicklung die Aufspaltung in Themenwechsel herausdringt, hier nicht gegen Sonatenform sondern zu der des zyklischen Wechsels (Rondo) hinausschwellend.

Keiner dieser Formtypen in Bruckners Scherzo- und Triosätzen erscheint somit starr, alle sind in jener Lebendigkeit aufgegriffen, die einen zum andern hin überfließen läßt und auch historisch sich entwickeln ließ. Dies war Bruckners Art, die Klassiker zu verstehen und ihren lebendigen Formgeist zu erwecken.

Daß die starken Einschnitte schon von den kurzen Zwei- und Viertaktern an hier Bruckner entsprechen konnten, liegt auch an der ganzen Zuspitzung und Schärfe, die er schon den Themen im Scherzo gab. Ihre ungeheure rhythmische Wucht schwingt in eine schwirrende Bewegtheit kurzer Melodiebogen aus. Bruckner spürte etwas anderes als die Schlichtheit heraus, wenn es ihn hier zu Sätzen kurzer scharfer Periodisierung reizte; er fügt das Scherzo seinem ganzen überweltlichen Symphonieempfinden ein, indem er auch die rhythmische Wildheit hier ins Unendlichkeitsgefühl hinaussteigert. Wer sic der Weiten freut, genießt sie auch in taumelndem Kreisen. Klang- und Formgestaltung erhitzen sich von den Grundmotiven aus zu wirbelnden Kräftebewegungen und treiben sie durch ihre größeren zusammenwölbenden Bogen. Daher auch innerhalb der durchhasteten kurzen Melodieabschnitte die Vorliebe für blitzschnell und fast verwirrend hereingeschüttelte kleine Einzelmotive, die sich oft in die letzten Taktwinkel verhängen. Sehr charakteristisch ist daher auch für das kreisende Schwingen des Brucknerschen Scherzosatzes das pfeifende oder zitternde Halten gleichen Höhepunkts-

tones, der sich in vielen Wiederholungen über die durchstürmenden Hauptentwicklungen spannt.

Schon Beethoven hebt das Scherzo, den letzten über das Menuett in die heißeren Sinnenimpulse gerissenen Überrest stilisierter Tänze, aus feingeistigem Getändel zu Hymnen der Erdbetonung; Bruckner verwebt Himmel und Erde, trunkenen Willen und Friedenssehnen, übersteigert die Lebenserhitzung an lebenserlösende Weiten. Er wahrt auch hier seine durchaus metaphysisch gerichtete Natur, und von ihr aus sind auch die sinnlichen Lebensakzente zu erfassen; sie streben ihr entgegen. Der Weg von den robusten Tritten des ersten bis zum geisterhaften Visionentaumel des IX. Symphoniescherzos scheint zugleich die Grenzen abzustecken, durch die sich sein Scherzoempfinden überhaupt und immer erspannt. Wechsel und Ineinanderwehen der Weltstimmungen sind nirgends von so entgeistigter Schnelle wie im Scherzo, die Musik nie von sturzhafterer Umspannung als in diesen Gegenspannungen zwischen wildem Stampfen und erdbefreitem Dahinwirbeln, von massiver Klangwucht und unstofflichem Luftgebilde — und dennoch ist gerade diese Vielfältigkeit nirgends in einheitlichere Charakteristik gebannt als in den Scherzosätzen. Schon das ist ein Bild davon, wie er in sein umspannendes Weltgefühl die Lebensfülle aufnimmt und ans Überweltliche hinaus überwindet. Als Lebensstimmung und Sehnsucht steigen auch die Ländlerklänge aus Schuberts Scherzofrühling in Bruckners erhabenen Weltentaumel auf, verwehende Heimatsgeister in die Urheimatssphären aller Geistigkeiten. Lachen von Landschaft und Volk schwingt bis in den heitern Himmel hinein, Sennenweisen und Volksliedtöne, die dem Älplerboden voll harziger Würze entdampfen, hebt er über alle irdische Schönheit. Sie durchdringen die Stille seiner Trios und durchtönen schon leise die Vorankündigungen, welche im Hinsuchen zu dieser Ruhe lockend das Scherzo durchsetzen. Schon Schubert bringt sie meist nicht in vollem Sonnenschein, noch mehr sind sie bei Bruckner in feinzerstäubtes Klanglicht versponnen; es sind durchstreichende Landschaftsstimmungen; Heraufwehen erdsaftigen Naturhauchs, Lebens- und Weltaufleuchten von fernher[1]).

[1]) Mißverständliche Auslegung haben sich ihrer bemächtigt. Zuviel ergehen sich allerhand „Nachdichtungen“ darin, Volkszenen und Aufspielen zum Tanz dem staunenden Konzertbesucher aufzurollen; ferne Stimmungsuntergründe zu äußerlich ans Licht zu heben, ist auch hier die Gefahr musikalischer Deutungen. Die Ländler bei Bruckner sind nicht darstellende Bilder sondern

Wie in der Form so hebt Bruckner auch in der Grundauffassung das Scherzo über sich selbst hinaus.

### *Das Finale*

Das Finale, am längsten und gründlichsten mißverstanden, wird zum Spielraum für Formprobleme allergrößter Art. Im allgemeinen stützen sich diese auf Grundrisse der Sonatenform ab, und auch die ersten beiden Symphonie-Schlußsätze beweisen, daß sie Ausgangsgebilde für Bruckners neue Wege war. Aber es ist von vornherein nicht die schematische Übertragung der gleichen Sonatengrundidee gewesen, die seine ersten Sätze beherrscht. Dazu kommt ein starkes Einfließen der Rondoidee, so daß man zuweilen von einer Synthese der beiden im Grundplan sprechen kann[1]), vorausgesetzt, daß man auch hier nicht an äußerliche Ineinanderschiebung verschiedener Elemente aus beiden denkt, sondern an großartige architektonische Spannungen, die solche Synthese in jedesmal andrer Eigentümlichkeit bewirken. Offensichtlich ist also die Beziehung auf den klassischen Finaleumriß, welcher in Sonaten, Kammermusik, Konzerten meist Rondoform, in größeren symphonischen Werken namentlich bei

---

seelische Symbole. Vollends die sentimentalen Genrebildchen von Bruckner im Kreise seiner Landsleute und ähnlichen „Szenen" entspringen mehr dem Behagen, sich einmal aus der Metaphysik dieser Tonkunst herauszuretten. Bruckner schildert nicht, er deutet an, um ganz ins Seelische und Übersinnliche aufzulösen; es ist etwas ähnliches, wie wenn ein Signalmotiv nur Symbol heroischen Charakters in der Musik wird. Hierüber schreibt Ernst Decsey (a. a. O. 130f.) Vortreffliches, u. a. den Satz: „Bruckners Scherzi sind also nicht bloß ‚Ländlerweisen' aus Oberösterreich; Künstler ist, wer die Banalitäten des Lebens ins Ewige erhöhen kann." (So ist auch eine Bemerkung zu verstehen, die Bruckner dem Trio der „Romantischen" Symphonie, wahrscheinlich unter fremdem Einflusse, in der Originalpartitur beifügte: „Tanzweise während der Mahlzeit zur Jagd"; gerade dieses Trio ist trotz seiner Ländlerweise ganz erdfern in seinen Grundtönungen; sooft sich Bruckner zu der ihm grundfremden Idee verleiten ließ, seiner Musik Erläuterungen zu geben [vgl. hierzu S. 164], stiftete er Mißverständlichkeiten an sich selbst).

[1]) Wenn man über die Unklarheit eines bestimmten Formtypus Vorwürfe liest, so muß man sich ernstlich fragen, ob die so überlegen Urteilenden sich jemals die Mühe nahmen, ein Finale von Beethoven (in Symphonien, Konzerten, Sonaten und größerer Kammermusik) anzusehen, ganz zu schweigen von den oft seltsamsten und keineswegs dem Typus entsprechenden Mischformen, die einige seiner Adagios aufweisen.

Beethoven auch häufig Sonatenform aufwies, oder auch neuartige Versuche wie in der Eroika oder gar im Chorfinale der Neunten. Auch das Hinstreben zu einem dritten Thema, das aber nicht jedesmal vorhanden ist, erscheint in seltsam neuen Arten, denen gegenüber die Versuche, es irgendwie von bestimmtem klassischem Nebenthema (Überleitung, Schlußgruppe) abzuleiten, auf bloße Rekonstruktion hinauslaufen. Der Gedanke ist selbständig durchgeführt, worauf schon seine verschiedenartige Ausführung weist. Aber all die Mischformen und kühnen Neugestaltungen stellen jedesmal durch vollendete Ausprägung eine zum Typus berechtigte, ganz in sich ruhende Formeinheit dar.

So beginnt Bruckner in der Ersten mit einer Finaleidee, die sich als Sonatenform mit nur zwei Themen, aber in merkwürdig gestaffelter Entfaltung innerer und weiterausgreifender Dreiteiligkeiten entfaltet. Aber von da an tritt eine neue Grundidee hinzu, die gemeinsam die folgenden Finales beherrscht, jedesmal in andrer Weise ausgeführt ist und den übrigen Grundriß durchsetzt, ja allmählich beherrscht; sie kann als der Hauptgedanke der Brucknerschen Finales bezeichnet werden, dem alle innern Gestaltungswege immer eindeutiger dienen: es ist der Wiederausbruch des Anfangsthemas des ersten Satzes[1]). Ein Ausbruch ist es im mächtigsten

[1]) Dieser Erkenntnis kommt Hans Tessmer („A. Bruckner", Regensburg 1922) am nächsten, wenngleich nur kurz streifend und ohne sie formal weiter auszuführen: (S. 83) „Das Bild des symphonischen Kampfes wird erst hier (im Finale) in seinen Grundtiefen aufgerissen: da müssen also auch die Hauptthemen des Beginns mit heran. Fast (!) kann man daraus ein neues Finale-Prinzip herleiten, das wohl die größte jener Brucknerschen Erweiterungen gegenüber der Symphonie Beethovens in sich schließt. Die größte, d. h. formal entscheidendste", — Dies scheint auch schon Leo Funtek („Bruckneriana", 1910, S. 32f.) vorgeschwebt zu haben, der nur allgemein betont, daß in den Finales „der Kampf einen immer breitern Raum einnehme"; daß dieser durchaus dem Wiederausbruch des Anfangsthemas dient, ist nicht ausgeführt, vielleicht aber darin angedeutet, daß für die III. und VIII. sein Wiedererscheinen im krönenden Ende erwähnt wird. Daß im Schluß des Finales das Anfangsthema des ersten Satzes wiederkehrt, sprang für jede Analyse in die Augen, aber von dem Augenblick an, da man die Entwicklungsdynamik als das tragende Element von Bruckners Form erkennt, stellt sich jene Wiederkehr als Grund- und Zielidee des ganzen Satzes dar. — Nicht die Wiederkehr des Anfangsthemas an sich wäre schon das Eigenartige, sondern die einzigartige Durchführungsweise dieses Gedankens als Kern und Ziel der gesamten Satzvorgänge.

Sinne der Entwicklungskunst, indem keineswegs bloß am Ende dies Thema strahlend auftaucht, das Hinstreben zu ihm vielmehr schon die Hauptvorgänge des ganzen Satzes ausmacht. Alle seine Teile durchdringt in irgendeiner Form das drangvolle Streben gegen jenes Anfangsthema des ersten Satzes hin, so daß es in allerhand vorentwickelten Annäherungsbildungen und Verzerrungen, manchmal sogar schon in klaren Zügen zum Vorschein kommt, aber unerlöst, bis die immer neuen Ansätze es am Schluß zu vollbefreiendem Ausbruch treiben. Alles vorangehende erscheint auf dies Ereignis zugespitzt, und von diesem Ziele aus erkennt man, wie der gesamte Satzverlauf in irgendeiner Weise auf den Schluß gerichtet ist; so auch, wenn er von ruhigern Teilen durchsetzt ist, die dies Drängen unterbrechen, um es in der stillen Tiefe weiterwirken zu lassen. Vielfach hingegen gibt es im Finale breite Strecken, die aus Sonaten- oder Rondogrundriß gänzlich herausfielen, indem ihr ganzer Sinn vielmehr ein Treiben und Verdichten gegen jenes Anfangsthema ist, mag es auch in dieser Teilstrecke nicht bis zu seinem Vorbrechen kommen; und diese Finalestrecken sind es, welche der Analyse die begreiflichsten Schwierigkeiten schufen; auch daß damit die Schlußsätze recht verschiedene Gestalt aufweisen, hat verwirrt und den Glauben an überhaupt fehlenden Formsinn gefördert.

So zeigt sich, einmal erkannt, die Einheitlichkeit dieser Richtung auf das Ende immer gewaltiger, in je mehr Symphonien man sie beobachtet. Die ganze Gruppenanlage durchkreuzt auch darin ein Entwicklungsgedanke; die vielfache, jedesmal neue Art, wie er bei Bruckner in die Anlage verwoben ist, gehört zum Größten, was die gesamte musikalische Formkunst aufzuweisen hat.

Nicht also daß das Anfangsthema aus dem 1. Satz wieder auftritt, wäre an sich das Wesentlichste, sondern daß es allmählich die Bedeutung des ersten Finalethemas zurückdrängt, es überwindet, und daß dies den Kampf des ganzen Finales darstellt. Einzelne Male legt Bruckner diese Spannung schon in die Gestaltung des Finalethemas selbst, indem es gewisse Züge aus dem Anfangsthema des ersten Satzes trägt, und die volle Rückwandlung zu dessen reinen Zügen sich zugleich mit dem Weg des Finales vollzieht; auch sonst trägt das Finalethema unruhigere Züge, der ganze Satzanfang pflegt jäher zu sein als der feierlich ausgebreitete der ersten Sätze. Es entspricht dem wilderen Charakter und dem durchgängigen Spannungszustand, den jener Wiederausbruchswille ausmacht.

Gewiß ist damit, wie schon bald erkannt wurde, auch ein Bogen ausgelegt, der den gesamten viersätzigen Zyklus vom ersten bis zum letzten Takt umspannt. Das könnte an sich auch ein rein formalistischer Gedanke sein, aber es ist bei Bruckner ein dynamischer. Auch sonstige Verkettungen der übrigen Sätze durch einzelne thematische Gedanken kommen zwar bei ihm vor (besonders in der III., IV., V. und IX.), aber es hat seine Bedeutung, daß im wesentlichen das Anfangsthema des 1. Satzes bis zum Finale ruht. Es wäre ja Bruckner leicht gewesen, es auch den andern, mittleren Sätzen zu unterlegen oder wenigstens motivisch anzudeuten — der Sinn der thematischen Einheitlichkeit wäre mit diesem Gedanken, den ihm Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms u. a. entgegenbrachten, ein anderer gewesen: was Bruckner will, ist nicht das Aufscheinen des Themas, nicht motivisch-formalistische Verarbeitungskunst an sich, sondern sein Wiederausbrechen als dynamischer Kampfvorgang. Dem freilich dient, als rein technisches Hilfsmittel, auch keine geringe motivische Verarbeitungskunst.

Auch die Zusammenschließung der Mehrsätzigkeit zu einem Ganzen vom Schluß aus, durch dessen Annäherung an den Anfang, wäre durchaus kein neu in der Musikgeschichte auftretender Gedanke gewesen, er drängte sich eigentlich immer wieder auf, wo zyklische Formen herrschten. Beschäftigt er doch schon in verschiedenen Formen die italienischen Meister der Kirchensonate im 17. Jahrhundert, gleichzeitig auch schon die Franzosen und Deutschen innerhalb verschiedener Instrumentalgattungen, hernach auch wiederholt die Klassiker — aber seine Durchführung bei Bruckner ist von neuer, eigenartiger Größe und noch mehr: sie ist ganz der Ausdruck, in thematischer Hinsicht könnte man fast sagen die letzte Erfüllung des Formprinzips. Zielstrebiger und auf größere Ausmaße wenigstens ist der Entwicklungsgedanke nirgends ausgeprägt.

Diese Finaleidee taucht wie erwähnt von der II. Symphonie an bereits deutlicher auf, aber noch nicht in der endgültigen späteren Weise, noch nicht als Grundidee; sie bereitet sich dort innerhalb einer Anlage vor, welche Sonatenform mit zwei Themen in Verquickung mit Rondoform zeigt. Von da zurückblickend kann man allerdings gewissen Vorgängen im Finale der I. Symphonie erhöhte Bedeutung beilegen, die man sonst übersehen könnte, und namentlich in der ganzen, zur

Befreiung hinausdrängenden Schlußgestaltung in allgemeinerer Weise ein verborgen erspanntes Hinstreben zu diesem Gedanken erkennen. Völlig durchgebrochen liegt er im Finale der III. vor. Hier taucht übrigens zugleich hinsichtlich der Wiederausbruchsansätze selbst die Dreimaligkeit auf, bis sie sich schließlich erfüllen. Auch ist die Sonatenform bereits stark von der Wiederausbruchsidee durchrissen. Noch mehr ist das im IV. Finale der Fall. Das V. ist eine gigantische Neuschöpfung der Fugenidee, aber in Verbindung mit Elementen der Sonatenform und gleichfalls vom Wiederausbruchsgedanken beherrscht, der hier überhaupt die ganze Neugestaltung der Fugenidee trägt, ihr auch von vornherein naheliegt. Bei der Sechsten ist er dann wieder in eigenartig neuer Weise in umgestalteten Sonatengrundriß eingewoben, um von da an mit den zwei Riesenfinales der VII. und VIII. in abermals neuen Entfaltungsformen seinen Weg zu finden. Im Einzelnen sind die Formprobleme der Finalesätze derart reich, daß sie nicht allgemein vorwegzunehmen sind, sondern eingehende Einzelbetrachtung erfordern.

Spielen auch rondoartige Formgedanken herein, so ist doch das Brucknersche Finale vom einstigen heitern Rondocharakter vollständig gelöst. Schon von der ganzen Weltauffassung mußte dies bedingt sein. Nichts mehr vom gesellschaftlich-fröhlichen Ausklang, der bei den Klassikern in der Regel — Ausnahmen kommen auch darin vor — die Mehrsätzigkeit beschließt. Statt dessen ganz aus Bruckners Geist der Ausklang in Macht, in allerletzte Ereignisgröße. Seine Schlußsätze bergen auch sonst, teilweise schon in der Thematik, viel belastetere Probleme als die ersten Sätze, die zwischenliegenden Mittelsätze sammeln den gewaltigen Druck an, der nach Erlösung dringt. Die Klassiker legten dieses Gefühl der Befreiung schlechtweg in den letzten Satz als Ganzes, gaben ihm jene Lebensbetonung, die gelöst und sieghaft über die Schwere der vorherigen, namentlich der langsamen Sätze wieder hinwegstreicht und hinaushebt. Bruckner legt ins Finale erst den Weg zur Befreiung, bringt diese erst mit dessen Ende und auch da nun in ganz anderm als jenem leicht-heitern Charakter[1]). Wie deutlich auch hier der Gegensatz zwischen Formgefühl des Seins

[1]) Vgl. auch Max Morold, „Das Brucknersche Finale" (Brucknerheft der „Musik" VI. 1): „Ein Rondo-Finale kann auch für sich betrachtet werden; es ist ein selbständiges Musikstück. Das Brucknersche Finale ist ein Teil des Ganzen, ohne das Vorhergehende nicht verständlich und zum Verständnis des übrigen selber unentbehrlich."

und dem des Werdens! So breitet sich durch das Brucknersche Finale vor allem die Schwere vor der Befreiung, die erst als Schluß übermächtig gestaltet ist. Auch diese Charakterwandlung, in den beiden ersten Symphonien schon deutlich im Werden aber immerhin noch in alter Auffassung etwas gehemmt, bricht von der III. an voll durch, sammelt dann immer eindeutiger den ganzen Gestaltungswillen auf sich[1]).

So kommt es, daß sich in der Gesamtsymphonie dasselbe vollzieht, was schon in den Einzelsätzen, ja schon in den einzelnen Entwicklungswellen zu erkennen war: das Schwergewicht rückt gegen das Ende[2]). Dies ist sowohl ein formdynamisches wie ein allgemeinkünstlerisches Merkmal bei Bruckner. Betrachtet man die letzte der mit Finale vollendeten Symphonien, die Achte, so zeigt sich dies sogar recht sinnfällig schon in den Ausmaßen[3]). Immerhin ist bei Bruckner noch von einem Aufrechterhalten der klassischen zyklischen Anlage mit den vier Satztypen unter innerer Schwergewichtsverlegung zu sprechen.

Die Tonartsverhältnisse der vier Sätze sind sogar noch einheitlicher als bei den Klassikern. Dies ergibt sich als Gegenstraffung gegen die stärkeren Modulationen innerhalb der Einzelsätze. So steht bei Bruckner nebst dem Finale sogar in sechs Symphonien das Scherzo auf gleichem Grundton wie der Anfangssatz: in der II., III., VIII., IX, der hinterlassenen D-Moll-Symphonie und (unter Übergang ins Moll) in der VI. Sonst steht es gleichfalls in ganz nahem Tonartsverhältnis: der Dominante (I., IV. und Studien-Symphonie in F-Moll), Mollsubdominante (VII.) und tonartlicher Oberterz (V. Symph.), beim Streichquintett in der Parallele. (Über das Tonartsverhältnis zwischen Scherzo und Trio s. S. 506.) Der langsame Satz, der auch bei den Klassikern am meisten aus der Tonart wich, steht teilweise auch in tonartlich sehr nahem Verhältnis,

[1]) Wer den unglaublichen Verwirrungsgrad in der Erfassung des Brucknerschen Finales und zugleich eine typische Verstrickung aller Mißverständnisse selbst bei einem Bewunderer der Mittelsätze kennen lernen will, der greife u. a. zu dem Artikel mit der vielsagenden Überschrift „Bruckner-Sisyphus!" von August Püringer im Bruckner-Heft der „Musik" VI. 1.

[2]) Auch auf die Verlegung des Schwerpunkts ins Finale hat Max Morold zuerst hingewiesen.

[3]) Hier ist denn auch das leichterbeschwingte Scherzo, daß es jenen Weg nicht mehr unterbreche, an zweite Stelle verlegt, wie dann auch in der Neunten. (Auch im Streichquintett steht es vor dem Adagio.)

der Parallele (IV. und VII. Symph.) oder sonst tonartlichem Terzverhältnis (I., II., V. und hinterlassene D-Moll-Symphonie); bei der F-Moll-Symphonie in tonartlicher Untersekunde; als weitere Abstände erscheinen tonartsfremde Unterterz (in der VI.), chromatischer Grundtonwechsel (III., VIII. und Streichquintett) oder Ganztonabstand (IX.).

### *Rückwirkung der Gesamtform auf das Thema*

Schon von der Brucknerschen Symphoniewelle an zeigte sich die formale Vorentwicklung der Themen aus erster Kraft- und Klangregung bis gegen das sichtbar werdende thematische Gebilde hin. Aber wenn man aus der Gesamtform auf sie zurückgelangt, so würde sie weder dieser Verfolg aus der Urentstehung noch überhaupt eine auf sie selbst gerichtete Betrachtung erschöpfen können, da sie zugleich auch in stets lebendiger Spannung auf die Gesamtform gerichtet, im Hinblick auf sie gebaut und aus ihr erst voll verständlich sind, ebenso wie sie auch allgemein-künstlerisch nur Teilelemente aus der umfassenden Grundstimmung des ganzen Werks sind. So leicht sie in ihrer Pracht und fast selbstverständlichen Eingänglichkeit aufzunehmen scheinen, ihre Stellung und Bedeutung gegenüber dem großen Formvorgang durchwirkt schon ihr ganzes Bild, und auch wenn man aus der Analyse zu ihnen zurückgelangt, wollen sie stets aus der wachen Empfindung der Synthese verstanden sein, nicht aus der Aufstellungsfolge, sondern entwicklungsbedingt. Für die Klassiker waren die Themen Haltepunkte, auf die sie konzentrierten; bei Bruckner strömen sie aus sich selbst heraus. Sie sind Verdichtungspunkte oder Ausgangspunkte, Ur- oder Neuansatz oder Steigerungsauslösung, Ruhestellen oder krönende Entladungen, und welche Funktion sie noch sonst zwischen den Grenzfällen einnehmen mögen, das Wesentlichste bleibt, daß man erkenne, wie ihr Eintritt stets mit der Entwicklungsidee in Einklang gebracht ist. Das geht bei Bruckner so weit, daß man manchmal verfolgen kann, wie gewisse Themen stets nur als Höhepunkte oder als Tiefepunkte oder als Vorbereitungen usw. aufscheinen, kurz daß (in geweitetem Sinne) die Idee der Entwicklungsmotive sich bis über das Thema, wenngleich in freierer Weise, ausbreitet.

Sie sind selbstherrlich und zugleich im Dienste der Dynamik geschaffen; nicht nur die Verarbeitung dient dem Thema, sondern dieses

auch der Verarbeitung. Ein Beispiel genüge als Vorhinweis: im 1. Satz der IV. Symphonie, wo wie erwähnt unverkennbar eher das zweite Thema (Buchst. A) dem klassischen Hauptthema entspräche, kann man deutlich verfolgen, wie es mehr die Bedeutung einer Höhepunktsausladung trägt, nicht allein in seiner Eintrittsweise, sondern auch in seiner ganzen Zeichnung, und die ganze Entwicklung des Satzes bestätigt diese dynamische Bedeutung; natürlich ist sie nicht von so primitiver Eindeutigkeit wie in Entwicklungsmotiven, ein Thema ist immer differenzierter, mehr individuell als generell geprägt, aber das darf nicht hindern, in den Zügen eines Themas auch einen gewissen dynamischen Charakter zu erkennen, zumal wenn er mit den Formvorgängen in so enger Beziehung steht[1]). So ist die Formgeste des Themas oft der Ausdruck eines Entwicklungsstadiums (z. B. eine ausbreitende Spannungslösung, eine gewitternd vorbereitende Kraftlinie usw.) und dennoch kann diese Formgeste in ein so eigenartiges, reichgestaltet für sich bestehendes Gebilde gelegt sein, daß sie darin auf den ersten Blick leicht übersehen wird. Oder man mag sich erinnern (s. S. 353), wie im Gegensatz hierzu das zweite Thema im ersten Satz der Achten, (hier unverkennbar gesangsthemenartig) als ein gleichfalls von dynamischer Entwicklungsbedeutung getragenes Gebilde schon bei seinem ersten Eintritt entsteht usw. Schon von

---

[1]) Wenn da z. B. aus einem Höhepunkt ein Thema erstmalig herausspringt, das sich gegenüber der vorherigen Spannung in seinen Bewegungen frei auslöst: wer wollte da jedesmal mit Sicherheit entscheiden, ob es vorher schon feststand oder erst mit dem erreichten Entwicklungspunkt schöpferisch ausgeworfen wurde! Zweifellos ist das erstere bei Bruckner häufiger, er hatte das Thema (selbst meist im Phantasieren) im Kopf und besaß die Fähigkeit, zu ihm vorausblickend schon solche Vorentwicklung auszugestalten, aber selbst ein solches vorher feststehendes Themengebilde konnte dann aus der Augenblicksdynamik seines ersten Eintritts noch umgestaltet werden, daß es ihr geschärft entspreche und diese Züge nunmehr in seine Physiognomie stärker mitaufnehme. Hätte da die Unterscheidung, was voranging, das fertige Thema oder der Dienst an der ganzen Formentwicklung, das vorschwebende Bild oder die schöpferische Augenblicksdynamik, hätte solche Unterscheidung mehr Sinn als er in der Ununterscheidbarkeit liegt? Sicherlich gilt das nicht von allen Themen, namentlich nicht von den Anfangsthemen, die ja vor allem auch über das Formale hinaus den ganzen Charakter, die Stimmung usw. ausprägen; wohl aber gilt das in stärkerem Maße von manchen der dritten Themen, und der künstlerische Verfolg des ganzen Satzes zeigt, daß gerade diese äußerst scharfplastisch dem Entwicklungspunkt angemessen sind, in dem sie erstmalig aufscheinen.



Bruckners I. Symphonie an tritt diese geänderte Bedeutung des Themas hervor. Zugleich mit den Wegen, in denen sich die klassische Formweise von innen auflöst, in denen das gewandelte Weltempfinden der Romantik statt des Festen, Hingestellten die Auflösung ins Unendliche, Fließende sucht, erkennt man nun auch, wie sich das Problem vom Ganzen und den Teilen neu stellt.

Daß so die Einzelteile, z. B. die Themen, einerseits selbstbestehende, scharfumrissene Gebilde sind, zugleich aber mit der dynamischen Satzentwicklung engstens zusammenhängen und ihr dienen, ja zum Teil aus ihr in ihrer Entstehung bedingt sind, bewirkt schon eine ungeheure Erhöhung der Spannung zwischen Teilen und Ganzem, zwischen Gegensatz und Einheit. Gerade diese Spannungserhöhung ist grundlegend für das hochromantische Weltgefühl. In doppelter Hinsicht wirkt dies nun in Bruckners Themen ein; es wäre nämlich ganz falsch, aus ihrer Mitbedingtheit durchs Ganze zu schließen, daß sie selbst hierdurch irgendwie an Bedeutung verlören; im Gegenteil: das hochromantische Formprinzip will überall möglichst starkes Widerspiel von Spannung und Gegenspannung; jene steigert auch diese in umso intensivere Ausprägung hinein. In formaler Hinsicht beherrscht dies schon die Vorgänge zwischen Umriß und Triebkraft, auf die Themen aber angewendet, will dies heißen: sie scheinen sich gegen die Aufsaugung durch die Entwicklungsdynamik zu bloß dienender Funktion gleichzeitig zu wehren, indem sie selbst zu höchstem Gewicht, höchster Intensität, herrlichster Eigenschönheit gelangen, zugleich zu ganz bedeutender Ausdehnung selbst den längsten klassischen Themen gegenüber. Gleichwohl kann man in ihnen selbst schon sehen, wie die formdynamische Funktion sie durchdringt, was übrigens schon an sich noch lange nicht ihre Verringerung oder Zurückdrängen ihrer Eigenschönheit bedänge.

Thema als Eigengestalt und Thema als Entwicklungsgebilde — beide Bedeutungen sind zugleich vorhanden, und indem sie einander entgegenwirken, wirken sie zusammen; sie verstärken sich. Ist aber Bruckners Thema über seine Kernteile hinaus, so schwingt der tragende Inbegriff der Entwicklung vor und reißt bald alle Vorrechte an sich. Er gestaltet die Themenreste ganz zu seinem Dienste um, wobei zu bedenken ist, daß der dynamische Charakter nicht nur in der Hauptmelodie, sondern noch mehr in den Teilfasern des sympho-

nischen Kraftgewebes liegt. Dies bei Bruckner der vorwiegende Sinn der „Verarbeitung“ thematischen Materials; daß er alle kontrapunktische, formal-technische Verarbeitung mit einschließt, ergibt sich beim vielstimmig-symphonischen Charakter von selbst. Und was sich, rein analytisch gesehen, als Verarbeitung von Bruchstücken darstellt, ist stets eine rasche Auflösung der Teilmotive in Entwicklungsmotive, und es werden schon von vornherein mit Vorliebe jene Thementeile verarbeitet, welche überhaupt schon zugleich Entwicklungsmotive sind. Es ist in neuer Form der gleiche Vorgang, der sich notwendig auch schon bei älterer Herrschaft des unendlichen Melodieprinzips einstellen mußte, so auch Bachs Polyphonik durchzieht. Beethoven, das klassische Aufspaltungs- und Zerteilungsprinzip auf die Spitze treibend, bohrte sich in sein Thema hinein, durchdrang es immer mehr in seinen Teilelementen; Bruckner ist — hierin Bach gleichend — umgekehrt gerichtet: er weitet aus dem Thema heraus[1]).

Es hat also nicht sein Bewenden in einer Unterscheidung zwischen selbstbestehendem Thema und Entwicklungsgebilde, sondern im ersteren selbst herrscht die untrennbare Doppelstrebung: es ist zugleich auf sich gerichtet, zugleich voller Expansionsdrang, der die Einzelzüge doch als Ausstrebung in die Entwicklung hinein erkennen läßt[2]). Mit daraus erklärt sich aber auch das unbestimmte,

---

[1]) Vgl. im Zusammenhang damit auch eine ganz treffliche Bemerkung von Hans Tessmer a. a. O. S. 80: „Doch auch zwischen den Themen beider Meister (Beethoven u. Bruckner) besteht schon ein bedeutsamer Unterschied: wieder prägt sich schon hierin Bruckners Rhythmus aus, seine Themen sind nicht weniger lapidar als diejenigen Beethovens, aber sie sind breiter, ergiebiger; neben der gedrungenen Energie Beethovenscher Thematik steht Bruckners umfassendere Energie des breiteren Wuchses.“

[2]) Dies scheint auch Kurt Singer („Bruckners Chormusik“, 1924) zu fühlen, wenn er (S. 38) sehr feinsinnig von Bruckner schreibt: „Ein einziges Thema seiner Sinfonien ist gesättigter von außergewöhnlichen Lebensstoffen, wie sein siebzigjähriges Erdenwallen. Daher der wahrhaft unerschöpfliche Gehalt seiner Themen, die in sich selber tausendfältige Spann- und Triebkraft haben, die sich wie automatisch zu immer weiteren fruchtbaren Gebilden auswachsen, die neues Leben aus sich selbst heraus kraft ihres dynamischen Zustandes erzeugen.“ Nur könnte dies leicht mißverstanden werden, wenn man nicht hinzufügt, daß das dynamische Verhältnis bereits ein doppeltes, daher auch umgekehrtes ist: das Thema ist bereits aus dem umfassenden Grundgefühl des Ganzen und seiner Entwicklung mitgestaltet, das auf seine Innenspannung zurückwirkt. Daran ändert natürlich nichts, daß oft auch ein Thema unmittelbar einsetzt, es kommt hier nicht auf zeitliche Folge

machtvolle Sehnen im Brucknerschen Thema, das gar nicht allein im romantischen Ausdruck seiner Melodik bedingt ist. Diese Innenspannung im Thema, auf sich und zugleich aus sich gerichtete Strebung, konnte Bruckner vor allem bei Wagner schon erschauen, aber mit der geschlossenen symphonischen Form mußte sie zu noch größerer Intensität gelangen. (Sie ist es, die z. B. bei Liszt in auffallender Weise fehlt; Liszt spürte in diesem Punkte nur einen Teil des hochromantischen Wesens: die Expansion; die in der Wechselwirkung von Teilen und Ganzem dagegen gerichtete Intensität fehlte ihm, nicht die Intensität an sich.) Dabei findet sich aber diese Wechselwirkung in Bruckners Form noch viel allgemeiner ausgeprägt, über die Themengestaltung hinausgreifend: das Verweilen in Einzelschönheit und Einzelerscheinung überhaupt tritt in Gegenspannung zum Erlebnis der gesamten Formentwicklung. Bruckner ist Ruhe und doch überall Drang.

### *Dynamik der Themenverarbeitung*

Nur der große symphonische Strom gibt daher auch ein Bild des Fließens im Thema, der Innenflutung wie des Ausfließens. Wenn man daher aus dem Ganzen auch noch einen Rückblick auf den Stimmenkomplex wirft, der das Thema darstellt, so erscheinen früher beobachtete Erscheinungen noch in neuem Licht. Wenn sich oft seine Mehrstimmigkeit so gefügt zeigt, daß jede Linienfaser jeden Augenblick als leitender Hauptgedanke ausbrechen kann, so ergibt das eine innere Fülle, die vornehmlich auch von der durchstrebigen Einfügung ins Ganze bedingt ist. Denn gerade diese ruft oft das Übergewicht hervor, das entwicklungsmotivische Gebilde über eine Hauptmelodie gewinnen können, und ebenso die Erscheinung, daß es Grenzfälle gibt, wo sogar die Hauptmelodie zwischen diesen und den eigentlich thematisch mitfließenden Linien schwanken kann.

Als Einzelhinweis genüge ein Blick auf das zweite Hauptthema der IX. Symphonie (s. Nr. 26); blickt man in der Partitur weiter, so sieht man die im Anfang tiefer liegenden Stimmen gleich nach den dort angeführten Anfangstakten in die Höchstlage geworfen. Doch auch dieser Wechsel wäre unmaßgeblich gegenüber einer Gleichberechtigung, die schon in diesen Anfangstakten selbst herrscht, wobei

---

an, sondern auf das innere dynamische Verhältnis im Geiste der Formkonzeption.

sich aber die Unabgrenzbarkeit, die fürs ganze Formgefühl charakteristisch ist, noch nach verschiedenen Richtungen geltend macht; denn auc schon die Zahl der ineinanderstreichenden thematischen Teillinien läßt sich bei solchem Themenkomplex nicht eindeutig angeben, da Selbständigkeit und bloße Annäherungsbildung unbegrenzt ineinanderfließen können; noch auch läßt sich immer die Grenze ziehen, wo ein nur mitbeteiligtes Motiv bis an ein thematisches Gebilde hinauswächst oder auch übergreift und dieses fortsetzt. Solch herrliches Spiel der Unbestimmtheiten zeigt z. B. schon im 3. Takt des erwähnten Themas das Herauswachsen der Cellolinie aus der vorherigen Bratschenstimme, zugleich aber deren Auflösung in ein mehr untergeordnetes, von der II. Violinstimme nur noch mitgezogenes Gebilde. Wieviel thematische Stimmen ziehen demnach allein durch die vier ersten Takte? Ist dies schon hinsichtlich der oberen Stimmen grundsätzlich nicht mehr abgrenzbar, so kommt noch dazu, daß man betreffs der Zuzählung der anfänglichen Pizzikatostimme von Baß und Cello mit gutem Grunde schwanken kann; neigt man mehr zu ihrer Unterordnung als Begleitfigur, so mag dies anfänglich seinen Sinn haben, läuft aber gleichfalls auf grundsätzliche Unbegrenzbarkeit hinaus, wenn man die organische Bedeutung dieser kleinen, erst mehr rhythmischen Unterbewegungen, dann ihr Herauswachsen aus der schaukelnden Mittelstimme und bald ihr Hinausdringen aus der tiefsten Stimme selbst erkennt. Blickt man nun gar in die große Weiterentwicklung, so schwillt jeden Augenblick eine andere thematische Keimstimme zur tragenden und bald wieder unbestimmt vorwiegenden heraus, usf.

Man muß also nebst grundsätzlich unrichtigem Herausfädeln unabzählbarer thematischer Teillinien auch den Grundfehler einer analytischen Betrachtung meiden, welche überhaupt gleichzeitige Themen zu einem solchen Komplex „zusammengefügt“ sehen will; sie sind in schöpferischer Gleichzeitigkeit ausgeworfene Verfaserungen eines symphonischen Einheitsgedankens; Bruckners orchestraler Kontrapunkt ist nicht der eines Ineinanderbindens, sondern im Gegenteil eines sich selbst auflockernden Ganzen.

Dies erfordert keine geringere Meisterschaft als ein „kombinierender“ Kontrapunkt, den er in anderen Zusammenhängen nicht minder überragend bewältigt. Dazu bedingt die große „unendliche“ Melodietechnik die Möglichkeit von Annäherungen ursprüng-

lich verschiedener Themen aneinander, nicht durch Kombination, sondern durch Ineinanderfließen ihrer Züge, und auch das wird für Bruckners gewaltiges Formenspiel in der Gesamtanlage zuweilen von Bedeutung. So wenn im Finale der Dritten das Anfangsthema des ersten Satzes und das des Finales einmal in eine gemeinsame Umbildung zusammenfließen; schon der Anfangssatz der I. Symphonie zeigt in solchen labilen Übergangsmöglichkeiten zweier Themen deren „Synthese".

Wenn nun andrerseits auch Kombination ursprünglich getrennter Hauptthemen bei Bruckner eintritt, so gab sich hierfür ein ganz andrer Sinn als bei Wagner, wo durch gedankliche und dramatische Ideenverbindung Zusammentreten von Leitmotiven bedingt war, aber auch ein andrer als der eines Kombinierens zu kontrapunktischem Selbstzweck: es kennzeichnet die durchdringende Kraft, mit der Bruckner seine Formwandlung erfaßt hatte, daß auch solche Kombinationen ausschließlich dem Entwicklungsprinzip dienen. Sie ist also keineswegs bloß auf Höhepunkte beschränkt, wo sie besonders naheliegt; denn auch irgendwelche andere Entwicklungsteile (namentlich in Durchführungen) greifen vom Themenmaterial, wie schon erwähnt, gerade das heraus, was dem augenblicklichen Kraftzug am entsprechendsten dient, und so auch oft genug zwei und mehr thematische Gebilde (meist Teilgebilde) zugleich. Zusammentreten von Hauptthemen bei Höhepunktsereignissen zeigen namentlich das I., V. und VIII. Finale in großartigsten Wirkungen, und auch da kann man beobachten, wie sich dies technisch dem dynamischen Augenblick kunstvollst einfügt: in solchen Fällen erscheint nämlich regelmäßig eines der Themen in majestätischer Krönung als Ausweitungsgebilde, das die andern umgreift, diese selbst sind das Auswirken verschiedener Teilbewegungen, die sich hier der besonderen Augenblicksform einfügen; der Lösungscharakter solcher Höhepunkte bedingt es, daß hier die Themen, namentlich die umgreifenden, meist auf schlichte Dreiklangskonturen abgestützt oder geradewegs in diese aufgebreitet erscheinen. Es ist also ein Ineinanderbreiten dynamischer Inhalte, was die Themen zu ihrer Vereinung führt[1]). Die nachfolgenden Sym-

[1]) Dies beleuchtet auch ein sehr bemerkenswerter Ausspruch von Bruckner selbst, den Wilhelm Zinne in der „Musikwelt" (IV. Jahrg. Heft 3, 1924, Hamburg) mitteilt: „Ich konnte ihm (Bruckner) sagen, Bülow möge



phoniebetrachtungen werden dies auch an Themenkombinationen innerhalb von Steigerungen selbst usw. erweisen.
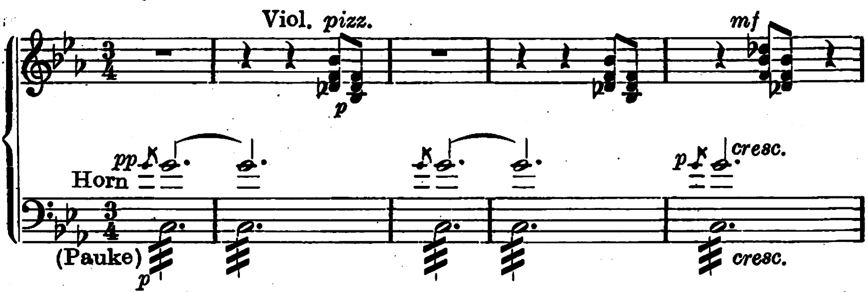
Da alles, was sich bildet und rückbildet, der Formentwicklung dient, zeigt jeder Satz Bruckners die Themen auch häufiger im Zustand ihrer Vorerformung oder im Zustand ihrer Wiederauflösung, Überwindung, als in der eigentlichen, befreit für sich dastehenden Form selbst. Die Art solcher Kraftentwicklung leitet auch viel zielsicherer die Analyse auf die Erkenntnis des Formvorgangs („Formteiles") als die Feststellung, wo das Thema überall erscheint; man erkennt auch daraus, wie durchgreifend das dynamische Formprinzip die Thematik und ihre ganze Bedeutung im Gesamtaufriß verändert. Da entstehen denn vollständig andere Erscheinungen als ein gemächliches „Überleiten", worin dieser oder jener Motivteil des kommenden Themas mit einfließt oder wo gar wie bei den Klassikern noch Raum wäre für irgendein selbstbestehendes Thema. Hierbei erreicht namentlich in den drangvollen Brucknerschen Werdeverdichtungen dies Vorerformen verzerrter, ans Licht wollender Teilmotive die seltsamst genialen Bilder eines unbändig triebhaften, gegen das Herauskreisen der freien Themengestalt hinschwingenden Willens. Es ist klar, daß dies in besonders großer Weise bei dem Grundgedanken des Finales in Betracht kommt. Diese thematisch-motivische Teilkunst ist aber bei Bruckner derart groß und auch rein psychologisch so fesselnd, daß es sich verlohnt, sie an einem Sonderfall zu beobachten, der sie auf ganz kurzen Raum gedrängt zeigt, (übrigens einem mittleren Satz angehört); eine Wiederkehr des Anfangsthemas erscheint einmal folgendermaßen aus einer Spannkraftsverdichtung ausgeworfen:

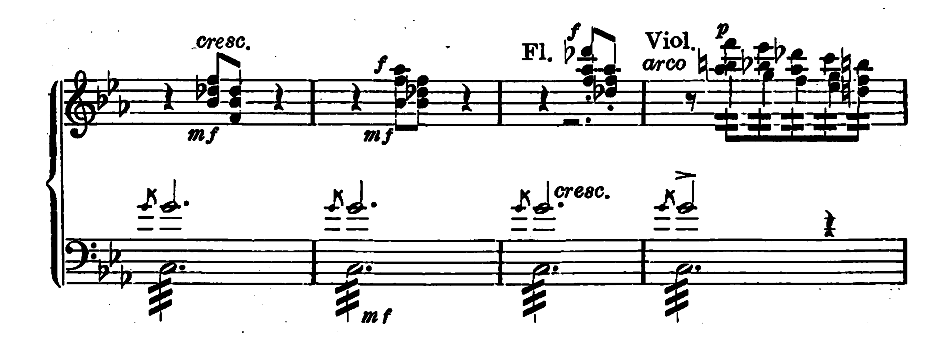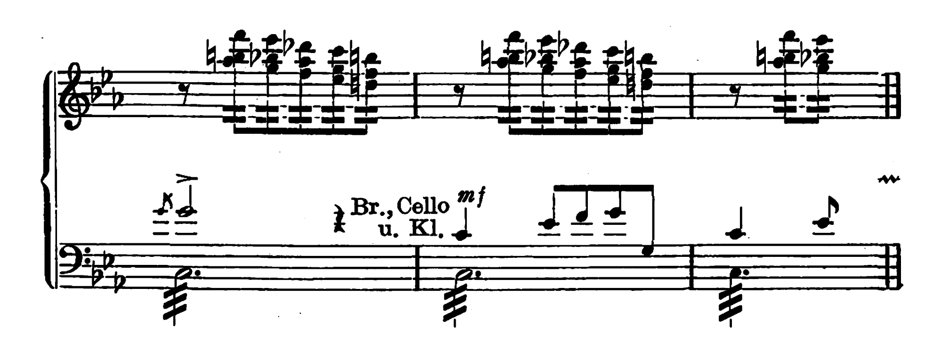
---

seine Symphonien darum nicht, weil er (angeblich) nicht polyphon schreibe. Der Meister erwiderte, der Mann kenne doch augenscheinlich seine Sachen nicht, und denke an „philiströs" polyphone Absichten. Er zeigte dann an einigen gravierenden Stellen der achten Partitur, daß seine Polyphonie, so reich sie sich gebe, doch nie Selbstzwecken diene und der Idee des Ganzen — selbst da, wo (wie am Schlusse) vier Themen aller Hauptteile gleichzeitig, wenn auch akkordisch reduziert, auftreten — sich zu fügen hätte." — Vgl. ferner folgende Sätze Bruckners aus einem Brief an Göllerich (31. X. 1891): „Porges in München schrieb vor einem Jahre: das Finale der romant. Sinf. sei der bei weitem schwächste Satz; ich hätte die Themen zusammen verbinden wollen, aber es sei mir nicht gelungen, u. dgl. Geplausche. Ich bitte Dich geißle den traurigen Mann: sage ihm, wie es mit dem Finale gestellt ist u. daß es mir nicht einfiel, alle Themen zu vereinigen. Dies findet derselbe Gelehrte nur im Finale der Achten."

VIII. Symphonie, Scherzo.

Nr. 61. *Allegro moderato.*
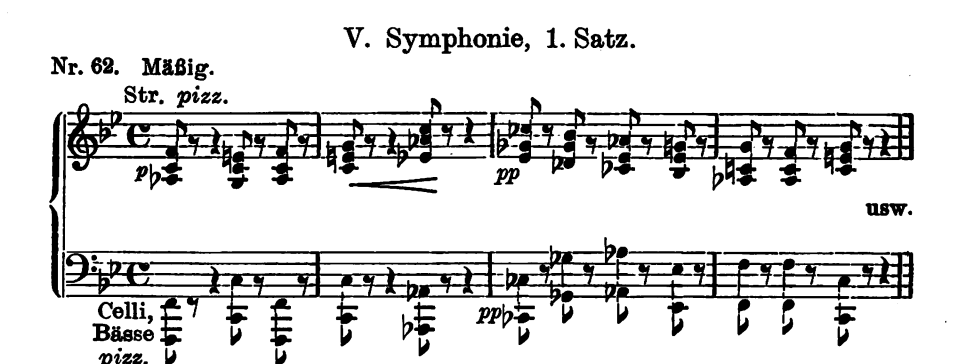






Der mit dem Vorschlag versehene Ton g vom ersten Takt an ist Anfangston des Themas; er bricht zunächst nur in einzelnen Schlägen, dämonisch auf gleicher Tonhöhe wiederholt, unter stetem Crescendo durch, über dem charakteristisch tremolierenden Pauken-

ton c. Dies Anschwellen ist von merkwürdigen Kraftzuckungen durchrissen; sie stehen wieder im gebrochenen Ton des Pizzikatos, nur einmal (8. Takt) in den hohen Flöten aufblitzend. Motivisch aber sind sie ungelöste Vorgebilde des großen Oktavsprungs im kommenden Thema (s. 11. Takt; der Oktavsprung im letzten Viertel); während nun dieser in einem Quartsprung seine kadenzierende Auslösung findet und fließend weiterleitet, liegt das Unbefreite jener Vorzuckungen im Fehlen der Auslösung; dann aber auch in der rhythmischen Stellung, die erst (2. und 4. Takt) das Auftaktige allein heraushebt, hernach jedoch ohne Auslösung vom dritten auf das zweite Taktviertel rückt — isolierte Spannungsakzente. Wo nun diese zweierlei Themenandeutungen (vom Horn und von den Streichern) im Spiel sind, dringt schließlich (vom 9. Takt an) auch die umspielende, zitternde Violinfigur des Themas ein, das dann mit dem 11. Takt klar herausspringt. Schließlich beobachte man folgende harmonische Kunst: der Hornton mit dem Vorschlag ist gleich von Anfang an dominantisch, die durchflitzenden Motivgesten verdunkeln diesen Dominantcharakter des g mit ihren Tönen: welches Bild der Unerlöstheit und zugleich welche Erhöhung schon der harmonischen Auslösung mit dem Themenausbruch!

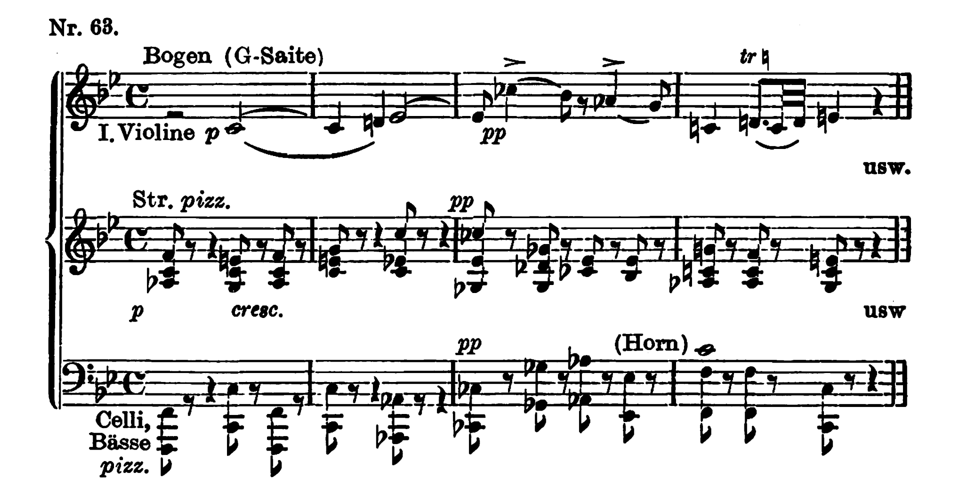
Schon die I. Symphonie (namentlich in ihrem langsamen Satz) und auch bereits die Messen lassen erkennen, in welchem Maße Bruckner in der Wiederkehr eines Themas ein hochmystisches Ereignis empfindet.

Über alle diese Vorentwicklungen hinaus, die demnach nicht nur stürmisch impulsiven Kraftbewegungen angehören, nimmt die Vorbereitung oder Einführung eines Themas bei Bruckner, diesem Phänomen musikalischer Geistigkeit, Formen an, die für sich schon ins Transzendente rücken. So läßt Bruckner in der V. Symphonie auch ein neu eintretendes Thema erst in einer visionären Vorerscheinung, später erst als das leibhaftige Themengebilde erscheinen; im 1. Satz tritt dort das zweite, das „Gesangsthema“, erst in dieser Tongestaltung auf, in den zerrissenen Klängen des leisen Pizzikatos, dem Ausdruck immaterieller Tongebung:

V. Symphonie, 1. Satz.




Erst nach acht Takten erscheint dann die konkretere Themengestalt:




Und diese unterscheidet sich nicht etwa bloß durch den Zutritt einer Hauptmelodie, derart daß die vorangehenden acht Takte nur die Begleitfiguren praeludiert hätten; das bedeutsamste Moment liegt im Gegenteil darin, daß dort auch die Hauptmelodie schon im gebrochenen, durchsichtigen Tongefüge enthalten ist, in einer unentwickelten Vorbildung. Bei einer halbwegs über das Mechanische hinausragenden Ausführung ist es immer eine der furchtbarsten Augenblicke aus Bruckners Musik überhaupt, wie von diesem zweiten Thema erst gespenstische Schatten erscheinen. Ganz ähnliches, in gleich genialer Ausführung, enthält aber schon die I. Symphonie im Finale (10. Takt nach A) bei der Einführung des zweiten Themas.

### *Das Choralthema in seiner Formbedeutung*

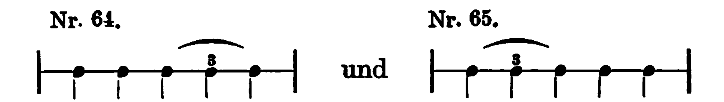
Das Formprinzip wandelte auch das Thema aus dem Statischen ins Dynamische, und so führt die Erfassung der Gesamtform im Kreise wieder zu Einzelheiten zurück; aber bei Bruckner gibt es in Wirklichkeit keine Einzelheiten, und auch letzte stilistische Besonderheiten dienen der einheitlichen Formgewalt. Unter Bruckners Themen hebt sich noch ein bestimmter, bereits mehrfach erwähnter Typus heraus, in verschiedenen Satzstellen zwar, aber dennoch in einer Bedeutung, die auch aufs Formale des ganzen Satzaufbaus Bezug hat: der Choral oder wenigstens ihm nahekommende Andeutungen. Namentlich letztere fallen auch ins Gewicht. Was zunächst die Symbolik des Choralthemas betrifft, so erschöpft sie sich nicht im Ausdruck von Bruckners religiöser Grundnatur und dem Nachklingen aus der hohen kirchlichen Feierlichkeit, die ihn wie sein ganzes Leben durchdrang. Zwar ist dies Grundlage und Ursprungssinn des Choralthemas, und so erscheint es auch vielfach an feierlichen Höhepunkten prunkvoll in den schweren Blechbläserklängen des berühmten, bei Wagner erlauschten und bei Bruckner in ganz eigene Dunkelbereiche eingesponnenen Posaunen- und Tubensatzes; oder es kündigt sich in Vorandeutungen wenigstens in Hornklangfarben an, die von Ferne zu ihm hindunkeln; aber näher betrachtet erweist sich, daß die Verwendung von Choralthemen viel weiter geht. Bruckners Feierlichkeit zeigt sich nicht nur in Triumphen. Der Choral ist in noch höherem Maße einer der Brucknerschen Bangigkeitsakzente; in seinen schwersten Klangfarben aus der Heiligkeit Wagnerscher Mythen in die Sphäre des katholischen Weltgefühls gerückt, ist der Choral das religiöse Urerlebnis Bruckners, zugleich mit der hohen Feier auch der schwere, rückflutende Schauer vor dem Erhabenen. So treten auch diese choralartigen Gebilde sehr verschiedenartig ein, zuweilen in gepreßte Klänge hineingetrieben und in großen Verzerrungen, auch ohne hernach erlösend auszubrechen; ferner in den Eindüsterungen vor großer visionärer Helligkeit, so vorwiegend vor Satzabschlüssen. Doch kommt es oft vor, daß der Choralcharakter in eines der Satzthemen selbst eindringt, sei es in Anklängen oder aber in voller Ausprägung; so oft schon bei ersten Themen, aber namentlich in langsamen Sätzen auch erst beim dritten Thema, und hier gewann der Choral die Bedeutung des dunkelsten, innersten Satzkernes, wie das auch die kirchlichen Werke vielfach erkennen lassen. Anderemale

erscheint der Choral nicht als eigene Melodie, sondern ein Thementeil gestaltet sich zu ihm um.

Bei alledem ist der Begriff des Chorals gar nicht abgrenzbar, es gibt Annäherungen zum Choralcharakter in allen Spielarten seines mystischen Inhalts, oft auf eine Klangfarbe beschränkt, ohne eigentliche Melodie, oft nur eine gepreßte Pausenleere erfüllend; hier sind manchmal, wie schon zu streifen war, leise Posaunen- oder Hörnerakkorde, zuweilen ein einziger, schon Rudimente eines Chorals, deren Bedeutung in solch banger und zugleich weihevoller Vorbereitung von etwas Kommendem ruht. Aber andrerseits hebt Bruckner diesen einmal festgelegten Thementypus auch über den Choral im engeren Sinne hinaus; er entwickelt, die dunklen Grundtönungen beibehaltend, Themenmelodien, welche über die vom Choral bedingte schlichtere Art und vor allem über seine rhythmische Gleichförmigkeit weit hinausgehen. So findet sich im Tubenthema des Adagios der VIII. solcher Choralcharakter zum Symbol des höchsten Mysteriums erhoben, im Adagio der IX. zum verflackernden Ausdruck letzter Welt- und Lebensgrenze, nachdem er schon im ersten Adagiothema der VII. Urgrund aller Tragik und Trauerstimmung gewesen war. Der Choral ist ein thematisches Symbol, das somit keineswegs nur den bestimmten Grundkern religiöser Feierlichkeit, sondern auch alle zu ihr hinstrahlende Empfindungsfülle mit seinen Andeutungen vom ersten aufsteigenden Dunkel der Klangfarbe an umfaßt, ferner Ausstrahlungen noch über seinen ursprünglichen Grundinhalt hinaus. Aus dieser Symbolik aber wirkt das Choralthema, ob als Erfüllung oder Spannung, Krönung oder banges Zurückschwanken, mittelbar in die Satzanlage und die Entwicklungsdynamik hinein. Anscheinend nur Ausdruck oder verborgener Sinn, ist es ein Thementypus von intensiver, wenn auch vielfach verborgener Formbedeutung.

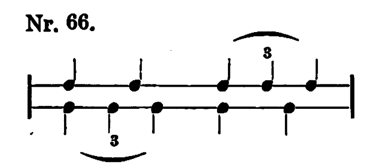
### *Der „Bruckner-Rhythmus“ als motivische und formale Grundbewegung*

Auch mit dem Choralthema sieht man an einer stilistischen Sondereigentümlichkeit, wie diese stets als Einzelheit und als Ganzes zu erfassen ist, vom Kleinen ins Große und von diesem wieder zurück nach innen strebt. In sehr weitem Maße gilt das von der bekannten und auch bisher wiederholt berührten rhythmischen Eigentümlichkeit der unmittelbaren Verbindung von gerader und trioliger Taktteilung, z. B. in Motivrhythmisierungen wie diesen beiden:




(Ebenso auch in doppelter Schnelligkeit, Achteln, oder in Halben usw.)

Schon als eine Haupteigentümlichkeit Bruckners zwingt das zu gesondertem Verweilen, daß es aber noch innerhalb formaler Betrachtung am Platze ist, zeigt sich bald aus weiterem Gesichtspunkt. Zunächst ist aber von der Erscheinung selbst auszugehen: was bedeutet es, wenn dies Nebeneinander von 2 + 3 oder andre Male 3 + 2 rhythmischen Einheiten immer bei Bruckner wiederkehrt? Dazu kommt besonders häufig die Freude an ihrer Vereinung:




Wenn bei einem Künstler ein bestimmter Rhythmus stets von neuem hervorbricht, so bedeutet das noch mehr als ein gern wiederkehrendes Motiv, es weist auf etwas noch allgemeineres, was seinen psychischen Grundbewegungen, somit dem ganzen Menschentum stetig eigen ist. Wann tritt überhaupt in der Musikgeschichte wie beim einzelnen Künstler das rhythmische Element für sich stark hervor? Immer dann, wenn sinnlich kraftvolles Lebensgefühl, das der Erdbetonung (Schrittgefühl!) in der Musik zum Ausdruck durchbricht. Das gibt nun besonders zu denken, wenn man weiß, wie ekstatisch Bruckner in lebensüberhobenen Sphären schwebt und wie sein ganzer Drang nach erlöster Erdferne hinflutet. Überschaut man nun seine Musik, so fällt gleich zweierlei an diesem „Bruckner-Rhythmus" auf: einmal, daß er zwar in der Tat auch bei Themen und Satzteilen von bodenständiger Gedrungenheit auftritt, in andern Stellen aber, daß in ihm etwas enthalten ist, was von dieser wegstrebt: in den 2 + 3 Tönen an sich liegt bei aller Lebenswucht etwas, was sich gegen die Abgrenzung sträubt; denn dies macht sogar ausdrücklich den Gegensatz zu gleichartigen Taktteilen (stetsfort geradem oder aber ungeradem Rhythmus) aus, etwas weitschwebendes, was verrät, daß Bruckner, bildlich gesprochen,

den Erdboden nicht mit einem Schritte berührt, der verweilen will, sondern der bei aller robusten Wucht Lösung von ihm sucht. So ist es auch charakteristisch, daß zu Anfang, z. B. bei Ersteintritt eines Themas, bei Bruckner meistens die obere der angeführten Teilungen, nämlich 2 + 3, eintritt, erst im Laufe der Verarbeitung auch der Anfang mit der Triole, so daß also in seinem Anfang der Rhythmus noch vom Schrittgleichmaß (Zweizahl) ausgeht, wovon dann die Loslösung erfolgt[1]).

Der Rhythmus verrät schon damit den ganzen Widerspruch Bruckners zur Diesseitsbetonung in der Musik; im Grunde denn auch den Widerspruch zum Rhythmus selbst: er löst[2]) sich auf (in Ungleichmaß). Blickt man aber auf die weitere Entwicklung von Gebilden mit diesem Rhythmus im Laufe der ganzen Sätze, so erkennt man, daß er keineswegs nur bei gedrungenen Themen eintritt, im Gegenteil viel häufiger noch bei gelösterem Satzcharakter und überhaupt auch außerhalb von einzelnen Stimmen durch die gesamte Symphonik schwingend: Bruckner liebt da ganz vornehmlich die Mischung von geraden und ungeraden Rhythmen in den gleichzeitigen Stimmen. Und wie dann in Bruckners Höhepunkten das Bild dieser Auflösung von innen aus gegen die äußeren Klangsphären zu erscheint, das wurde schon S. 427 ausgeführt. Die rhythmische Erscheinung an sich zeigt somit schon Bruckners eigentlichsten Weg, die Lockerung aus dem Erd- ins Allgefühl, aus der sinnlichen in die übersinnliche Lebensbetonung; der Weg wird in jenem Rhythmus sichtbar, nicht die Gelöstheit von Grund an, vielmehr der Befreiungswille selbst[3]).

---

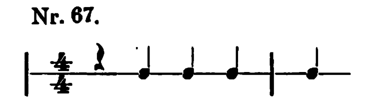
[1]) Sehr beherzigenswert ist, was Karl Grunsky („Anton Bruckner", S. 34) über Ungenauigkeiten in der Wiedergabe dieser Rhythmen sagt; er warnt vor bequemen Entstellungen, die z. B. aus der Vierteltriole die Folge zweier Achtel und eines Viertels machen, u. a. m. Dadurch verliert natürlich der ganze Rhythmus seinen Sinn und Bruckners Persönlichkeit schwindet aus dem Kunstwerk. Auch vor bloßer Quintolen-Auffassung ist zu warnen.

[2]) Diese Loslösung in den schwebenderen Triolencharakter hinein kommt plastisch auch darin zum Ausdruck, daß sich meist der zweitönige Teil schon in einer Punktierung losschnellt und so ungemein elastisch-schwunghaft in die Triole hinausträgt, so namentlich bei schnellerer Bewegung, Achteln und Sechzehnteln; man vergleiche z. B. in Nr. 5 die oberste Stimme.

[3]) Damit hängt auch zusammen, daß Bruckners Themen zumeist mit gutem Taktteil beginnen; bei einer ekstatischen Natur würde man zu-

Auch Beethoven hatte einen bestimmten Rhythmus, aber einen der ihn quälte und verfolgte, der ihn oft zu treiben scheint und dennoch hemmte, der ihn nicht losließ und von dem er erlöst sein wollte; er verrät uns eine ganz andere Seele, aber auch ein Schicksal. Bei ihm erscheinen, sehr stark betont, echte Trotzakzente: immer im Fluß der Musik einzelne heftige und gewöhnlich in vollen Akkorden gleichmäßig wiederholte Schläge, fast immer vier, deren erster auftaktig und deren letzter stärkste Taktbetonung ist, z. B. in Vierteln:

Nr. 67.



Dabei ergibt sich aus den ganzen Motivcharakteren meist ein leichtes oder auch merklicheres sf-artiges (oft auch ausdrücklich dazugeschriebenes) Betonen der einzelnen Schläge, das sich dem rhythmischen Fluß mehr oder minder verborgen entgegenstemmt. Von allerersten Jugendwerken an, in diesen besonders häufig, erscheint dieser Rhythmus im scheinbar harmlosen geradtaktigen Ablauf verstekt, man läßt ihn leicht unbeachtet, weil er da gewöhnlich in Begleitakkorden erscheint, die man dann für recht „flüssige" Begleitung nimmt. Aber daß er so meist unauffällig erscheint, liegt eben daran, daß er seelische Unterbebung ist; für Beethoven liegen in der Tiefe der einstigen „Begleitungsfiguren" von jeher die eigentlichen Untertiefen der Musik. Auch Unisongebilde wählen sich gerade diesen Rhythmus; man beachte ihn z. B. im letzten Satz der Klaviersonate op. 10 Nr. 1 in C-Moll im 9.—11. Takt nach dem Doppelstrich, in deutlichem Anklang und gleicher Tonart (!) wie in der V. Symphonie; aber man findet ihn schon in den allerersten Takten der ersten Klaviersonate in F-Moll (op. 2 Nr. 1); und lernt man achten, wie sich überhaupt einzelne Akkordschläge von angesammelter Kraft in Beethovens Satzentwicklungen einfügen, so wird man bald mit Staunen gewahr, daß er überall, nahezu in

---

nächst eher das Gegenteil vermuten, zumal bei einem Musiker, der sonst die Synkopenstellung liebt; aber Bruckner beginnt mit dem schweren Schritt, der Gedrungenheit seines ganzen Menschentums, und zeigt sich im Ausströmen an die Weltkräfte; das erst, nicht aber eine Urgelöstheit, ist Ekstase.

jedem Werk und Satz diesen Rhythmus einzelner Schläge, mehr oder minder stark, als Akzent aus seinem Innern erkennen läßt, als ein Stück seines Weltleidens; denn es wäre viel zu wenig, bloß den Trotz dieser Schläge, der ganz zu Beethovens Charakter paßt, hier herauszuhören; es liegt bei allem Temperament nicht fließender, sondern eher im Grunde etwas aufgehaltener Rhythmus darin, eben weil auch die schwächeren Taktteile eine gewisse pochende Wucht erfahren; dieser Rhythmus, in einzelnen Motiven oder meist nur Begleitakkorden verfangen, erscheint inmitten seiner sonst rhythmisch hinreißendsten Züge, nimmt ihnen als ganzen nicht ihre Sturmgewalt, läßt aber für Feinhörige etwas Bestimmtes aus seiner Seele mit erkennbar werden. Es ist eine Unerlöstheit, etwas, was nie ganz Musik werden konnte, nie in die Weichheit des rhythmischen Gefüges einschmolz oder nie im Sturm ganz mitverwehte; etwas von der Starre eines koboldhaften Menschen, der auch mit andern Dämonen in Beethoven steckte; auch sonst, neben diesem bestimmten Rhythmus, ist die Fülle der synkopischen Betonungen bei Beethoven Ausdruck dieser seltsamen inneren Gegenspreizung, die seinen trotzig gehemmten Charakter kennzeichnet. Die unerlösten Schläge sind das Hämmern eines wilden Willens, der nicht ganz den ausgleichenden Wechsel von Leicht und Schwer mitmacht und seine gleichartige Wucht dazwischenwirft; es ist das ungebändigte Toben eines gefesselten Willens, der da vulkanisch immer wieder ausbricht. Bei Beethoven versteift sich der geradtaktige Rhythmus in solchen Figuren: die Psyche ist auf sich, aufs Innere gerichtet; bei Bruckner löst er sich in jenem Grundrhythmus gegen die fließende Triole hin: der ganze Mensch ist aus sich gegen das kosmische Kräftewellen gerichtet.

Kurz, bei Beethoven ist es irgendein ungelöster Rest in seinem Läuterungswege, etwas womit er nie fertig wurde und immer weniger, je mehr er es wollte; denn je mehr er sich erfüllt und je unbändiger sein Lebenssturm an den Gefügen der Musik rüttelt, desto dichter verfolgen ihn diese wilden Schläge; wie furchtbar künden sie sich in der „Appassionata" schon gleich nach Beginn lauernd und spannungsvoll in den Bässen an, um später in mächtiges ff auszutoben, stets als Spannungsakkorde (Dominantklänge), immer deutlicher als ein unbefreiter Kraftwille, der zur Lösung, aber doch in all der Gewaltentfesselung nie zur letzten Befreiung ausbricht. (Man beachte z. B. auch bei den Variationen in C-Moll [abermals der Schick-

salstonart!], wie ungemein häufig und versteckt dieser Rhythmus der vier Schläge, bald dumpf in der Tiefe, bald in lebhaften Höhenakkorden ausschwirrend, hindurchtönt; es ist hier nicht der Platz, hinzuweisen, in wieviel Werken er herrscht, ohne daß man es, achtet man nicht besonders darauf, gewahr wird.) Beethoven spürte — unbewußt vielleicht — daß hier irgend etwas in seinem Innern saß, dessen er (psychisch) nicht Herr wurde; darum faßte er es einmal zu einer Gewaltbezwingung zusammen, kehrte es losgelöst von allem Beiwerk, als kahles und kaltes Unison heraus, fast nur als Rhythmus, und soweit es Melodie enthielt, war es der tragische Tiefenschritt der abwärtsweisenden großen Terz: dies wurde zum Sinn der V. Symphonie, daß dies Thema nun ununterbrochen durchtönt, auch unter dem Gegensatzthema nur noch im bloßen Rhythmus angedeutet, daß es hernach auch in den späteren Sätzen erscheint. Wenn Beethoven dazu äußerte: „So klopft das Schicksal an die Pforte“, so liegt für den musikalischen Ausdruck das Bedeutsamste im Pochen, das psychisch Bedeutsame im „Schicksal“.

War Beethoven nach diesem Werk vom Dämon dieses Themas befreit? Es war nicht sein Charakter, letzte Befreiung zu finden, und diese pochenden Stöße wären nicht ein eigentlicher Tiefenzug aus seiner Psyche gewesen, wenn er ihn aus seinem Willen zu lösen vermocht hätte; sie waren nur gebannt, in großem Gewittern entladen, und es folgt bei Beethoven eine Zeit, da sie nicht gleich wieder anpochten, überall durchpochten, wie überhaupt viele mildere Werke folgen, aber späterhin kehren auch die Schläge wieder, da und dort beunruhigend, freilich nicht ohne spüren zu lassen, daß die Schicksalssymphonie überwunden ist.

Bruckners und Beethovens Schicksalsrhythmus scheiden die beiden Seelen. Bruckner ist nie von dem seinen gequält; das Pochen seines rhythmischen Willens zeigt das Entschweben von der Erde, die er berührt, um sich von ihr zu lösen. Beethoven, hierin ganz Klassiker, sucht mit aller Willenskraft die Erlösung im kraftvollen Lebensgefühl. Auch Bruckner liebt die Gewichtsbefreiung in vielen synkopischen Umstellungen, aber welcher Gegensatz zu den betonten, wilden Verkrampfungen gegen den Rhythmus bei Beethovens Synkopen! bei Bruckner sind sie schwebenden Ausdrucks. Auch sein besonderer Hauptrhythmus, die Zusammenstellung von zwei- und

dreifacher Taktteilung, wird bei ihm vielfach synkopisch noch weiter verschoben, und zwar in seinen beiden Teilen, dem geraden und trioligen (vgl. z. B. Nr. 24); ferner gewinnen gerade auch jene schon erwähnten rhythmischen Engführungen, bei denen immer die zwei- und dreifachen Teilwerte gleichzeitig durchlaufen, aus dem Nacheinander also ins Ineinander übergehen, etwas Schwebendes, noch mehr eine Art Brechung im Rhythmusempfinden, die an die reichen, flimmernden Klangbrechungen oder auch Klangkombinationen gemahnt und mit ihnen psychologisch gleicher Wurzel ist; es ist die Ausschau des Mystikers überhaupt, dem sich Licht und Sinnenwelt in zitterndem, hochgespanntem Verschweben zeigen. Darum konnte dies bei Bruckner gleicherweise der Rhythmus des zarten Anfangs wie auch des flammenden Höhepunktstaumels, der seiner Verdichtungen wie auch der Lösungen werden; hat man einmal darauf geachtet, so findet man diese Vereinigungen geradtaktiger und trioliger Teile (samt ihren Synkopierungen, Punktierungen usw.) durch seine gesamte Klangwelt gebreitet, bald als weit und durchlüftet auseinandergesponnenes, bald als dicht zusammengezogenes Ineinander, fast über jede Partiturseite[1]). Darum ferner liebt Bruckner überhaupt gleichzeitige verschiedene Rhythmen, auch Quintolen und andere[2]).

Soweit stellt der „Bruckner-Rhythmus“ an sich, um zu diesem zurückzukehren, bereits einen charakteristischen Zug seiner Lebensschwingungen dar, der sich vom Grundkern jener typischen Motivrhythmik (Nr. 64) in die gebrochene rhythmische Durchwellung

---

[1]) Man betrachte z. B. allein die weit auseinandergesponnene Gleichzeitigeit in den Anfangstakten der VI. Symphonie (s. Nr. 5); die Baßmelodie an sich wechselt zwischen Halben, Vierteltriolen und punktierten Halben (wozu bald noch punktierte Viertel usw. kommen); die Oberstimme für sich zeigt den lebhaften Wechsel deutlich genug, und welcher Reichtum tritt sogleich entgegen, wenn man nun die gleichzeitig ineinanderschwingenden Rhythmen betrachtet! Daß es dennoch gar nicht „kompliziert“ und „kombiniert“ wirkt, liegt an der psychischen Notwendigkeit und beweist sie; man nimmt es ohne weiteres wie eine naturgegebene Ausstrahlung der eigentümlichen schöpferischen Grundkraft.

[2]) Dies betrachte man z. B. am zweiten Thema des gleichen Anfangssatzes (VI. Part. Buchst. B); dort gehen Vierteltriolen in zweierlei Vereinigung, punktierte Viertel und Achtel der Oberstimme, dann die schwirrenden Rhytmen der II. Violine (Halbtakttriolen in Sechszehntelzerlegungen!) und vom 6. Takt an noch Quintolen der Oberstimme durcheinander.



seiner ganzen Musik hinausweitet. Es ist eine Grundschwingung seines Wesens, und so hätte man alles das auch schon im Zusammenhang mit seinem Charakterbild betrachten können; daß es nun aber im Zusammenhang mit seiner Form geschieht, hat seine Ursache in einer engen, inneren Grundverbundenheit mit einer Haupterscheinung von Bruckners Anlageweise im Großen: dort war als Grundvorgang die Überwindung der dualen durch eine auf Dreizahl gerichtete Anlage[1]) zu erkennen — genau der gleiche Zug, der im Kleinen im „Bruckner-Rhythmus" vorliegt! Es ist hier der Rhythmus im Kleinen, was dort, bei Bruckners Auseinandersetzung mit der Sonatenform, als Rhythmus im Großen erschien. Er stellt nur in dichter Zusammendrängung (von kurzer Takteinheit) den Übergang von der Grundzahl 2 zur Grundzahl 3, von der erdfesten zur metaphysischen Grundzahl dar. Bruckners innerer Weltrhythmus wellt von dieser knappen motivischen Einheitsverdichtung bis in die ganzen Formumrisse aus; wieder ist es, wie alles Seelische, keine feste Abgrenzung, weder die Zwei noch die reine Drei, sondern die Strebung von jener zu dieser; die Drei ist die Erlösung, Erfüllung; wie in der Themendreizahl, so z. B. in den Triolenschwebungen der gelösten Höhepunkte oder in vielen Verlaufsweisen der Kräfteentwicklung, die Zwei ist der Ausgang, (psychisch, wie er es formgeschichtlich war).

Auch die große Zahl von sechs- und zwölftaktigen Melodie-Abschnitten bei Bruckner hängt damit zusammen, daß sich das zwei- und dreiteilige Zahlenprinzip darin durchkreuzen, die ursprüngliche Zweizahl sich zu dreifacher Ausstaffelung hinaus in organische Einheit entfaltet. Demnach ist der „Bruckner-Rhythmus", ob er in kleinen Motiveinheiten oder in großen Erscheinungen auftritt, auch nie etwa wie ein „Kombinationsspiel" anzusehen. Er ist Einheit. Endliches und Unendliches verbinden sich in ihm.

Der „Bruckner-Rhythmus" ist keine persönliche „Liebhaberei", keine kompositorische „Manier", sondern großes, durchdringendes Prinzip in seiner gesamten Persönlichkeit, er ist Ausdruck seiner ganzen inneren Formbewegung. Der Rhythmus ist es wert, daß man ihn nach Bruckners Namen benenne. So erkennt man auch hier die Spannung zwischen Gesamtform und Teilerscheinung, erkennt zugleich wieder von neuer Seite die beispiellose Einheitlichkeit in Bruckners Form-

[1]) S. S. 465 u. 482.

kraft. Dies ließe sich auf jeden Punkt, auf jede Sondereigentümlichkeit anwenden, die man aus der Fülle herausgriffe. Es ist wie beim Thema: alles strebt in die ganze Form und diese wirkt auf die Einzelheiten zurück wie einem Weltsystem von Gleichgewichtsschwingungen.

Man kann darum auch an die Analyse erst schreiten, wenn die Synthese verstanden ist.

---

V. Kapitel

# Klang und Entwicklungsdynamik

## *Harmonik als Struktur*

Die Geschichte der abendländischen Seele ist die des Dreiklangs. Als sie ihre ältesten einstimmigen Melodien, die in dunklen Verwebungen nach Orient und Altertum zurückreichen, zu ersten Versuchen der Gleichzeitigkeit verband, sich dem Geisteswunder der Mehrstimmigkeit öffnete, da gab sie sich nicht unmittelbar der Klangfreude hin. Ins Transzendente hinausstrebend, suchte der Geist erst nach dem gleichzeitigen Ausschweifen zweier und mehrerer Gesangslinien und fand Genüge an den Zusammenklängen, die ihm die Stimmen aneinander banden und nur wie aus weiten Horizonten ersten blassen Schimmer harmonischer Vollpracht aufscheinen ließen. Erst als mittelalterliche Dämmerung der Helle des Renaissancegeistes entgegendrang, siegte das Dreiklangsgefühl; es spannte sich dem innern Hören, dem innern Kosmos, wie eine weitgewölbte Lichtfläche aus und drohte die einzelnen Linien zu verschlingen, die dunkles Suchen ausgeworfen hatte. Bald brachen diese wieder mächtiger aus und breiteten sich dem einigenden Glanz entgegen, bald erlag das musikalische Grundempfinden mehr dem harmonischen Klang, wie das Weltgefühl vor- und zurückwogte, für Jahrhunderte durch dies Wendeereignis der Renaissance beunruhigt. Aber war einmal die klangliche Lichtfülle aufgegangen, so steigerte sie sich auch, und beherrschte sie einmal die Sinne so stark wie dann im klassischen Musikempfinden, so mußte es weiter kommen, daß sie sich in den Spektralfarben der Musik brach, die noch unendlich vielfacher und geheimnisvoller sind als die Brechungen, die sich dem Augenlichte bieten. Dies war die romantische Verstrahlungsfülle, und zugleich drangen wieder Trübungen durch, im Helldunkel zerflutete die Harmonik; klare Klänge und gehäufte Dissonanzenzüge, die sie ganz zu verlöschen

drohen, strömen ineinander — im innern Kosmos eines der unheimlichsten Ereignisse. Ein Stück von diesen Schicksalen des Dreiklangs umfassen — in Vor- und Rückahnungen zumindest — alle großen Schöpfer in der Musik, nur wenige ähnlich weit und stark wie Bruckner. Als wüßte er um die Geheimnisse jenes weitgespannten Äthers, kennt er die dunklen Wege, die zum Dreiklang hinausstrahlten, sein Urleuchten, seine Blendung und alle erdenklichen Brechungen, die ihn wieder überwinden und zersprenkeln, kennt alle einzelnen Verstrahlungswege bis an ihre Grenzen. Gleichwohl verliert er sich nicht in sie, dringt stets nur aus dem Grundgefühl der Klangerscheinung zu ihnen aus, er zeigt stets das große Urleuchten mitsamt seinem Ausflackern und Zerfluten. Er ist gleich Wagner umfassender Harmoniker von der hochromantischen Klangfülle aus, wie Bach vom polyphonen Gefühl aus; dieser brach vor, der Klassik und Romantik entgegen, vollendete die lineare Kontrapunktik gegen vollstes harmonisches Empfinden hinaus, breitete sie in dieses ein, ohne sie dabei von ihm aufsaugen zu lassen; Bruckner spürte zurück, bis in ferne Vorerscheinungen des Dreiklangsgefühls, wie einige seiner seltsamsten Tonwunder beweisen. Alles das aber gestaltet er nicht in Nachahmungen, sondern in neuschöpferischen Formen von seinem Klangstil aus.

Die Harmonik ist Untergrund all seiner Erscheinungen; wenn hier die Formbetrachtung vorangestellt wurde, so forderte auch diese schon durchgängig Mithinweise auf harmonische Vorgänge; sie fordert aber auch für deren Zusammenfassung einen besonderen Gesichtspunkt. Nicht Wesen und Aufbau von Bruckners Harmonik selbst sollen hier auseinandergelegt werden; hiefür verweise ich auf mein Buch über die „Romantische Harmonik“[1]), worin der Klangstil seiner innern, systematischen und der geschichtlichen Entwicklung nach aufgerollt ist[2]). Umso eher ist hier die Betrachtung für bestimmte Grundfragen frei; nur vom Struktur- und Tönungsprinzip mag daher hier die Rede sein, und auch dies nur in kurzer Zusammenfassung, welche den einen Gesichtspunkt formaler Zusammenhänge heraushebt;

---

[1]) Max Hesses Verlag, Berlin, 2. Aufl. 1923.

[2]) Hierbei sei ausdrücklich bemerkt, daß Bruckners Harmonik nicht mit den Erscheinungen erschöpft ist, für welche dort gerade Beispiele aus seiner Musik herangezogen sind. Zwar heben einige davon Sondermerkmale Bruckners heraus, aber in ihm verdichtet sich wie nur noch in Wagner der ganze romantische Klangstil überhaupt, sodaß auch nur dessen gesamter Aufriß auch das Grundbild von Bruckners Harmonik bietet.

eine ganze Reihe von Einzelhinweisen vermag noch im Laufe der Werkbesprechungen Belege und Ergänzungen zu bilden[1]), wobei es freilich der Raum verbietet, durchgängig die harmonischen Erscheinungen mit herauszuheben; doch fällt es gar nicht schwer, ihre Eigenart und Einheit überall zu erkennen, wenn die Grundzusammenhänge einmal erfaßt sind, vor allem das Prinzip, wie sie der dynamischen Formentwicklung dienen. Ob man Bausteine oder Baugefüge der Harmonik untersucht, das Wesentlichste bleibt, daß man ihre Eigenart als Ganzes empfinde, nicht aus einzelnen musikgrammatischen Erscheinungen zusammengestückt sehe; die Klangfolgen sind innere Strebungen und Traggebälk, selbst unmittelbarstes Abbild des Formwillens.

Die harmonische Struktur großer Zusammenhänge ist bei Bruckner stets einfach; die Hauptpunkte der Form zeigen klare Verwandtschaftsbeziehungen, sei es dominantische oder entferntere wie namentlich mediantische, und die Rückrundung der Endteile in die Haupttonart ist kaum minder schlicht und übersichtlich als bei den Klassikern. Schon Teilbetrachtungen wie von Seite 409 und alle Gegenüberstellungen von Themen und Hauptteilen der ganzen Sätze erweisen die Anlage des harmonischen Gerüstes in ihrer ganzen Kraft und Einfachheit so unmittelbar, daß es kaum näheren Eingehens bedarf. Wohl aber bieten sich dem Anfänger Schwierigkeiten, wenn er jene harmonische Logik verfolgen will, die innerhalb der einzelnen Formteile selbst über die Entwicklungsbogen hinweg herrscht und sie zusammenhält; denn hier ruft das dynamische Formprinzip harmonische Vorgänge hervor, die sich von der Anlageweise der Klassiker durchgreifend unterscheiden. Wellenbewegung in der inneren Formweise entspricht einer welligen Bewegtheit der Harmonien, die dann verwirren kann, wenn man sich nicht am gegebenen Ort von jener Gruppierungs- und Kadenzweise löst, die mit dem formalen Prinzip der Gruppen und Teilsonderungen zusammenhängt. Diese Änderungen

[1]) Eine Zusammenstellung s. im Sachregister unter „Harmonik" oder den betreffenden Einzelerscheinungen. Auch bei den Gesamtbesprechungen wurden aus den stetsfort fesselnden harmonischen Vorgängen namentlich jene besonders erläutert, die als Belege für Bruckners typische Arbeitsweise gelten und somit bei einigem Studium hinreichen können, die Grundzüge überall aufzuhellen. Damit (und nur aus diesem Gesichtspunkt) ergab es sich auch, daß die späteren Werkbesprechungen verhältnismäßig weniger Hinweise auf die Harmonik enthalten als die erst einführenden.

gilt es vor allem zu betrachten; sie sind vielfacher Art und schon an sich nicht so einfach wie die großen Hauptzusammenhänge des Tonartsgerüstes, und dazu kommt als weitere Schwierigkeit, daß ja auch in der Form die Steigerungswellen nicht durchwegs über klassische Symmetriestrukturen hinaustragen, daß sie an vielen Stellen erst in Lösung von ihnen begriffen sind, kurz daß infolgedessen auch die harmonischen Änderungen gegenüber den Klassikern nicht überall als scharfe Unterscheidungen schematisch heraushebbar sind; wie überall muß man auch hier die Übergänge mit all ihren lebendigen Möglichkeiten im Auge behalten.

Bruckners Harmonik entschleiert sich denn auch niemals mit ein paar hinzugeschriebenen Stufenanalysen, selbst dann nicht, wenn diese ganz einfach sind. Es kommt auf den Blick, auf das Formgefühl für Zusammenhänge an. Die harmonischen Analysen sind bei Bruckner anfangs sicher zum Teil recht schwer, nach weniger Übung aber von selbstverständlicher Leichtigkeit, wie alles, was eine geschlossene Einheitlichkeit in sich trägt.

Was man bei Bruckner überall bewundern muß, gilt auch von seiner Harmonik: jede Einzelheit treibt er zu ihrer höchstgesteigerten Wirkung, die schon für sich zu überwältigen, auf sich allein abzulenken droht, und dies vereinigt er mit einer auf die Gesamtheit hinauswirkenden Spannung, die unzählige Zusammenhänge überstreicht. Es bleibt stets bei Bruckners Musik etwas von dem Eindruck lebendig, wiesehr ihn selbst bei allen einzelnen Klängen das Staunen ergriffen haben muß, so zauberhaft urerstanden wirken sie. Wie selbst jeder einzelne unbegleitete Ton bei ihm schon vollgesogen von Klang, von Akkordwundern geschwängert erscheint, so ist er auch übervoll von Spannungen gegen andere unzählige Töne hin, und in der Tat ist es bei jeder Einzelheit, ob Ton oder Motiv, Klang oder Klangfolge, die Fülle der Möglichkeiten, der Ausstrebungen, die stets jene geschwängerte, von Auswirkungen überladene Klangatmosphäre schafft. Die Fülle der Wirkungen kann man sich nur von Grenzpolen aus erklären, zwischen denen sich ihre unendlich verzitternde Bewegtheit erspannt: das ist einerseits die Wirkung einer Erscheinung an sich, als volle Ruhe, und andrerseits die bloße Auswirkung gegen Verbindung und Wechselstrebung hin, als ausschließliche Bewegtheit. In Wirklichkeit ist keiner dieser Grenz-



fälle voll, in extremer Schärfung, möglich, wohl aber stellen sie Pole dar, zu denen die ganzen inneren Kraftzustände gravitieren und zwischen denen sie umso größere Wirkungsfläche gewinnen, je stärker die gleichzeitige Gegenwirkung gegen beide Pole hin gesteigert ist. Diese Steigerung und Weitung aber ist eines der Hauptmerkmale der Hochromantik und nur ein Sonderfall der viel allgemeineren Erscheinung polarer Gegensätzlichkeit und Gegenspannung im gesamten Weltbild und Welterlebnis. Als Bruckner zur hochromantischen Harmonik als dem ihm gemäßen Klangstil hinausgriff, da fand er gerade in diesem Weitungsdrang die Ausdrucksmöglichkeit für das ganze innere Ausschwellen, das jedem seiner Erlebnisse vom mystischen Innenkern bis an die ekstatische Unendlichkeitsentfaltung eigen war. Die Kraft, die in sich ruht und dennoch unendlicher Ausstrahlungen fähig ist, war es auch, die ihn den Formsinn in den harmonischen Keimerscheinungen verspüren ließ, im Tonansatz seine Schöpfungswunder, in der schlichten Schlußkadenz seine Endkatastrophen, im Klang den weltumspannenden Aufbau, in jeder Klangwendung die schlummernden Weltstimmungen. Aus der Einzelheit wird ihm das Formereignis.

Aber schon die Möglichkeit, jede Erscheinung, den einzelnen Akkord z. B. nach einer Fülle von Zusammenhängen rein klangdynamisch ausstreben zu lassen, hängt mit dem Formprinzip zusammen, indem gerade die Wellengestaltung in besonderer Fülle die Möglichkeiten schafft, einander nicht unmittelbar folgende Einzelaugenblicke zu verketten und wieder übergreifende Zusammenhänge aller Art über das Wellenspiel zu breiten; da leuchten und spannen denn die harmonischen Beziehungen zu einander hinüber, farbig und vielfältig wie in einem Naturspiel. Schon die einfache Kadenzierung bildet die Struktur nicht nach Gleichmaß-Phrasen, oder wenigstens nur auf gewisse Abschnitte, soweit eben symmetrische Periodisierung noch bei Bruckner aufrechterhalten ist; im Großen muß man vielmehr die einander entsprechenden tonartlichen Kadenzierungen vom Wellenablauf aus zueinander in Beziehung bringen, und schon das kann ihre Abstände bedeutend verschieben, den festen tonartlichen Zusammenhalt verdecken. Wenn die Klänge wie in der klassischen und vorklassischen Harmonik Träger der Formstruktur blieben, so mußten sie mit deren Änderung auch ihre Beziehungsweiten ändern; aber auch ihre Beziehungsweisen. Bruckners Harmonik erscheint vielen zersprengt, — in Wirklichkeit schwindelt es einem, hat man sie einmal erfaßt, vor der Fülle von inneren Bindungen, vor der Gewalt

ihres einheitlichen Zusammenhaltes. Die Zielstrebigkeit seiner harmonischen Anlage wie der Einzelwendungen beruht in der Fähigkeit, immer sehr weit voraus und auch weit zurück zu hören, also in einem ganz besonders starken Tonalitätsgefühl weitreichender, wohl in besonderem Tongedächtnis beruhender, tonartlicher Einheitsspannung. Ein Zeichen für die spielende Bewältigung äußerer, aber auch innerer Zusammenhänge liegt ferner darin, daß gerade die komplizierten Erscheinungen bei Bruckner oft am allernatürlichsten klingen.

Schon das Beispiel Nr. 26 zeigte ein einfaches Prinzip, das überkommene Kadenzzusammenhänge zerstört und neue, weitertragende schafft; dort war sogar noch innerhalb schlicht viertaktiger Phrasierungen ein Teilabschluß (des 4. Taktes) auf einer Zwischendominante (H-Dur) zu beobachten, die sich nicht etwa mit dem nächsten Neuansatz auflöste, sondern dem Hinausbranden der ersten einzelnen Ansatzwellen tonartlichen Ausdruck gab; nach vier weiteren Takten ist es dann ein Einsatz auf dem Fis-Dur-Akkord, der auf diesen H-Dur-Teilausklang Bezug nimmt und wieder den ihm vorangehenden Klängen nach abgerissen erscheinen könnte; die Wellentechnik bedarf der Verbindung einander abliegender Punkte. In diesem Falle wirkt also ein Ausklang zu übernächstem Ansatz hinüber. Es können auch anders einzelne Ausklänge untereinander oder einzelne Ansätze in Beziehung stehen; vor allem aber einzelne Höhepunkte. Wenn nun nicht Ansatz und Ansatz, sondern wie hier Teilausklang und übernächster Ansatz miteinander akkordlich eng verknüpft sind, so ist dies bereits Ausdruck einer weitsteigernden Anfangsentwicklung: denn das Harmoniegefühl strebt nicht gegen die Enden, sondern gegen das Anheben. In Rückentwicklungen wird man das Entgegengesetzte beobachten können: sehr häufig stehen dort die Teilausklänge untereinander in einfacher Kadenzbeziehung, sei es unmittelbar aufeinanderfolgende oder auch unter Überspringung zwischenliegender zusammenbezogene; ersteres ist schon Ausdruck nahenden Abschlusses überhaupt, letzteres Ausdruck einer noch weitgestreckten Formausspannung. So sind überhaupt wiederholt Teilentwicklungen bis zu Zwischendominanten zu beobachten, zu denen der nachfolgende Klang gar keine Beziehung enthüllt, und das ist harmonisch kein anderes Prinzip als das formale der neu ansetzenden Wellenreihen. Man erkennt, daß es bereits eine ferne Verwandtschaft mit einer viel stärkeren Ausprägung des gleichen Formgrundzuges trägt, der schon

besprochenen Sequenzierung[1]); in ihr hat die Wellentechnik bereits Oberhand über das Tonalitätsprinzip gewonnen.

Wie vielfach es aber Rückverbindungen mit diesem eingeht, kann man an einem Einzelbeispiel beobachten; man betrachte etwa die scheinbar sehr freiverschwimmende Harmonik im Adagio der IX. Symphonie von M an („Sehr ruhig"). Das dort herrschende Prinzip wird sofort klar, wenn man zunächst nur die Teilerscheinungen heraushebt, die ihm dienen und es dann erst im Einzelnen nach den Noten verfolgt. Schon einige Takte vor M klingt eine cis-Moll-Strecke mit der Zwischendominante dis-fisis-ais-cis aus; zuletzt halten sich von ihr sogar nur in verschwebenden Höhen die Dissonanztöne cis-dis; gleich hier enthüllt sich nun eine der vielfältigen Wechselbeziehungen, die Bruckner stets aus den Klängen hört; denn der nächste Wellenansatz (bei M) beginnt mit dem cis-Moll-Akkord, der also nicht die erwartete Auflösung der Zwischendominante (V) V ist; vielmehr wirkt sein Eintritt so, als wäre nur an das zuletzt allein gehaltene *cis-dis* angeknüpft, derart, daß darin *cis* als Grundton, *dis* als aufwärtsstrebender Vorhalt zu *e* erscheint. Aber das ist nur eine momentan in Wirkung tretende Umdeutung, die ursprüngliche Beziehung des Akkordes dis-fisis-ais-cis hat sich nicht verloren: denn die bei M ansetzende zweitaktige Teilphrase bringt in ihrem Ausklang die erwartete V, auf die sich jene vorherige Zwischendominante bezog, den gis-Moll-Akkord. Und ebenso erscheint sie als Ausklang der nächsten Zweitaktphrase (also des 4. Taktes nach M), diesmal als Gis-Dur-Form; die vor M erschienene zwischendominantische Spannung öffnet sich also nicht gegen den Anfang, sondern gegen das Ende des nächsten Zwei- und Viertakters (wohl auch mit ein Grund für ihre lange verwehende Ausdehnung). Dieses Prinzip wirkt aber nun weiter; nach dem Gis-Dur-Akkord im ausklingenden 4. Takt (nach M) erscheint eine neue Zweitaktphrase, die nicht mit ihrem Ansatz zu ihm in Beziehung steht, sondern wieder mit dem Ende: über einen Spannungsakkord löst sich dieser Zweitakter in den Cis-Dur-Akkord, und dieser wirkt im Zusammenhang der streichenden Wellen als Auflösung des Gis-Dur-Akkords vom vorherigen Zweitaktausklang. Nach wieder zwei Takten klingt die Phrase im Fis-Dur-Akkord aus, zu dem wieder jener Cis-Dur-Ausklang dominantisch hinstrebt; und zum Fis-Dur ist weiter der H-Dur-Ausklang in Be-

[1]) Vgl. S. 399ff.

ziehung, der nun nach erst vier weiteren Takten (4. Takt nach N) und nochmals zwei Takte darauf folgt; abermals vier Takte später (4. Takt nach O) erscheint ein Ausklang im E-Dur-Akkord. In allen diesen auflösenden Quintzusammenhängen und gegen die Schlüsse hin gerichteten Zielstrebungen ist aber leicht zu erkennen, daß die Teilansätze selbst in Sequenzen zusammenhängen, also über deren Rückungsprinzip noch ein tonaler Zusammenhalt der geschilderten Art übergreift. Auch mit dem rein künstlerischen Ausdruck dieser Stelle steht das Harmonieprinzip im Zusammenhang: bei M beginnt jenes Hinauswehen ausstreichender Teilzüge, das gegen die letzte verklärende Schlußauflösung dieses Adagios hinausträgt (vgl. die Gesamtbesprechung).

Hebt man nun von solchen Einzelfällen das Prinzip selbst ab, so steht zugleich die unendliche Mannigfaltigkeit vor Augen, in der es angewandt sein kann. So zeigt sich auch die Logik der Harmonieentwicklung erst aus der Dynamik und oft nicht in sinnfälligem äußerem Bilde, das die Klassiker auch hierin, wie in der Form selbst, mehr herausgehoben haben. Ebenso sind es die Beziehungen des Modulierens, die hieraus ihren Sinn und planvollen Zusammenhalt gewinnen. Sie sind vor allem aus den Wirkungen zu verstehen, die bei Bruckner im Gegensatz der Kreuz- und Be-Tonartsentwicklung, überhaupt der dominantisch oder subdominantisch gerichteten Wendungen liegen. Erstere sind für sein harmonisches Grundgefühl stets ein Herauskehren der Kräfte, von der einfachen Fortschreitung I—V an, letztere von der einfachen Subdominantwendung an ein Rückfluten; daher dort die Wirkungen des gesteigerten harmonischen Lebens, hier der Blassung. Kreuz- und Be-Tonartswendungen hängen letzten Endes mit Erscheinungen von Auftrieb und Depression zusammen, wie das gesamte Dur-Moll-Problem; sie sind eigentlich nur vergrößerte Auswirkung der im Dur-Moll-Gegensatz verborgenen Erscheinungen[1]).

---

[1]) Als Einzelbeleg betrachte man z. B., wie das Anfangsthema der Sechsten (s. Nr. 5—10) seine geweiteten Tonartskreise von A-Dur aus zieht, wechselnd über dominantisch gerichtete Wendungen (E-Dur und cis-Moll) und über subdominantische (F-Dur, d-Moll) wieder zu E- und A-Dur zurückleitend. Es entspricht dem Ausdruck eines Themas von prangendem Charakter, daß es sich in etwas stärkeren als den einfachsten Klangwendungen bewegt und zu potenzierten Tonartschritten ausgreift. Und man achte, wie diese intensive Doppelstrebung schon als harmonische Innenkraft in den ersten Thementakten verborgen liegt: wie die Herauskehrung der Durterz

Die intensive Verknüpfung dieser Wirkungen mit Hell-Dunkel-Empfindungen durchsetzt wie alle romantische Musik auch besonders eindrucksvoll Bruckners Harmonik, was auch seine Textwerke bis fast in erläuternde Deutlichkeit beweisen. Auch dabei sind nun die Zusammenhänge mit den Wellensteigerungen oft verborgener oder scheinbar widerspruchsvoller Art: gerade in Tiefenentwicklungen erstehen oft inmitten der schweren subdominantischen Eindunkelungen kurz aufleuchtende dominantische, sogar hohe Kreuz-Akkorde im Ausdruck vorausweisender Neuerregung, auch wenn zunächst wieder harmonische Rückgänge wie Schatten über die Entwicklung ziehen. Der übergreifende Zusammenhang mit später folgender formaler und harmonischer Neusteigerung ist meist leicht zu erkennen. Daß aber auch Steigerungen selbst durchaus nicht in geradliniger Entwicklung gegen hellere Tonartsbereiche leiten, ist schon wiederholt berührt worden; gerade die dichten Ballungen rufen einer Verdüsterung und gehören doch vornehmlich dem Steigern an. Auch an die Voranzeichen kommender Rückentwicklung in Höhepunkten selbst, in subdominantischen Rückdüsterungen mitten im sonstigen Höhepunktsglanz beruhend, braucht hier nur noch kurz erinnert zu werden (vgl. S. 351 u. a.). Oft kann man beobachten, wie gerade bei solchen Formvorgängen Alterationen der Art eingreifen, daß z. B. im Laufe einer kraftvollen Strecke die Akkordtöne nacheinander chromatische Veränderungen zur Tiefe erfahren, oder auch mehrere Klänge folgen, die (scheinbar

---

*cis* gegen die glutvollen Kreuztonarten ausstrebt, und wie gleich auch die Baßfigur des 4.—6. Taktes mit ihren Einzeltönen auch gegen Tonartsverdüsterung schon versteckt hinweist; beides geschieht aber vorerst noch ohne wirkliche Akkordausschwankung, nur als Willensandeutung, die im Thema schlummert. — Potenzierte Ausschwankungen zeigt z. B. auch gleich nach seinem breiten E-Dur-Anfang das erste Thema der Siebenten, indem es erst nach dem Klang der großen Unterterz C-Dur, dann nach dem der großen Oberterz Gis-Dur ausschlägt (um von da nach einer Parallelwendung zu leiten); es entspricht aber ganz seinem ungemein satten Dur-Dreiklangsleuchten, gleich diese mediantischen Abweichungen um Durterz-Abstände zu gewinnen. Oder man studiere allein im 2. Thema dieses Satzes die scharf vorbestimmende Zielsicherheit, mit der gleich aus dem H-Dur-Beginn nach h-Moll, weiter nach B-, As-, Ges-Dur gerückt ist, wie mit diesen Stufensenkungen und gleichzeitig schattig abdämpfenden subdominantischen Farben ein dynamisches Gegengewicht gegen die steigende Hauptmelodie eintritt, wie dann die enharmonische Rückwendung aus dem Ges-Dur in die Kreuztonarten wieder das satte Licht des Anfangs einströmen läßt, usw. (Ganz ähnliche Vorgänge ziehen durch das 3. Thema.)

ohne weiteren ersichtlichen Grund) chromatische Tiefenschattierungen in einzelnen Tönen enthalten, abweichend also von der sonst überbreiteten Streckentonart: dann ist dies stets ein formdynamisches Anzeichen, entweder Beginn einer Rückflutung oder Vorhinweis zu einer bald kommenden. Dieser chromatische Tiefendruck ist denn auch meist mit starker stimmungshafter Depressionswirkung verbunden, sehr oft mit instrumentalen Dunkelungen. (Klangschattierung im Dienste der Formentwicklung.)

Mit dem Formprinzip der symphonischen Wellen ist es überhaupt gegeben, daß mehr das fluktuierende Klangfarbenspiel an die Oberfläche dringt, harmonisch wie instrumental. Infolgedessen ist es zuweilen bei Bruckner umso stärker, je unruhiger irgend eine Wellendurchstauung, d. h. es ist oft nicht eine dominantische oder subdominantische Entwicklung Ausdruck des Streckenvorgangs, sondern die schwankende, farbig bewegte Unruhe an sich; natürlich mündet sie dann in eine zielstrebige Weiterentwicklung aus, und von da aus ist leicht zu erkennen, daß auch solche Unruhe keineswegs in blindem Hin und Her durch die Akkorde beruht, sondern voll vor- und rückwärtszielender Zusammenhänge steckt[1]). Es bliebe also unvollständig, auch bei der Harmonik selbst die Hebungen und Senkungen des Verlaufs nur nach der Entfernung von der Tonika und der Rückkehr zu dieser zu bemessen: es kommt vor allem auf Steigerung durch innere Unruhe des Farbenspiels an, und ein formaler Gesichtspunkt beruht vor allem in der Schnelligkeit des Harmoniewechsels; im Grunde zeigen dies schon die Durchführungsteile der klassischen Formen an, aber bei Bruckner wie bei Wagner steigert sich nicht nur dies Prinzip, sondern es breitet sich über das ganze Wellenspiel überhaupt. Die Klassiker verlegen die Modulationen auf den Durchführungsteil, das kleinere Ausweichungsspiel schon auf „Überleitungen"; bei Bruckner ist dies ganz anders; nicht etwa, wie sich

[1]) „Wer sieht nicht, daß die Modulationen hier eben nicht zerreißen, sondern gerade zusammenhalten, daß sie dem Aufbau dienen, indem sie die Spannung so verteilen, daß ein einheitlich geleiteter Wille durch die vor- und rückwärtslaufenden Beziehungen als beherrschend fühlbar und deutlich wird?" (August Halm im Bruckner-Heft der „Musik" VI. 1, Berlin). — Man beachte auch Halms aufschlußreichen Aufsatz „Chromatik und Tonalität" in der „Neuen Musikzeitung" (Stuttgart) 1924, Heft 11. — Vgl. ferner: Hermann Grabner, „Die Funktionstheorie Hugo Riemanns" (München 1923), im Anhang eine Analyse des VII. Adagios von Bruckner enthaltend.





einige Köpfe vorstellten, daß für ihn überall „Durchführungsfreiheit“ herrschte, aber er verteilt den Grad und die Schnelligkeit des Modulierens nach Anspannungsgraden seiner Steigerungen, (wie auch schon der Charakter eines Themas hiefür maßgebend sein kann). Man darf also nicht mechanisch ein Gleichmaß harmonischer Bewegung suchen, sondern muß erkennen, wie sich Gleichmaß, Stetigkeit, Erhitzung und Unruhe stets den innendynamischen Vorgängen anpassen. Auf große Strecken ist Bruckner z. B. weitaus sparsamer als die Klassiker, bedeutend stetiger in den Tonartsakkorden, andremale bringt er schon bald nach Satzbeginn grelle Modulationen — man höre nur etwas tiefer hinein, so wird man etwas ganz anderes wahrnehmen als ausschweifende Willkür. Es scheint überhaupt, daß die Verständnislosigkeit gegenüber Bruckners Harmonik viel Schuld trägt an den Irrtümern über seine Formkunst.

Eine sehr rasch fluktuierende Harmonik vermag sogar bis zum Verflimmern der tonartlichen Grundbelichtung und auch schon damit bis zu impressionistischem Charakter vorzudringen, wie man stellenweise am Scherzo der IV. Symphonie beobachten kann. Jedenfalls muß man den Gegensatz statischer und fluktuierender Harmonisierung stets im Auge haben, wenn man Bruckners Anlageweise studieren will: d. h. es gibt aus dynamischer Bedingtheit Strecken, in denen nicht jede Einzelwendung Beziehung zur Gesamttonart enthält, sondern die farbige Bewegtheit selbst eine Einheit aus dem dynamischen Verlauf zusammenfaßt. Nun zeigt aber Bruckner darin noch mehr: starkes Modulieren ist zwar bei ihm wie überall eine Steigerung gegenüber einfachem Harmonievorgang; aber seine größte harmonische Kraft bewährt er darin, daß nach Modulationsteilen wieder die Sammlung in der Tonart oft eine weitere Steigerung darstellt; es wird wiederholt zu beobachten sein, wie bei ihm manche modulatorische Bewegtheit in einfacher Kadenz von sieghafter Macht ihre Krönung findet; so, um nur zwei Beispiele zu erwähnen, im Anfang der IV. oder in der großen Schlußsteigerung des Adagios der VII. Symphonie. Es beweist, wie seine Richtung auf das Konzentrische geht, die Sammlung in der Einheit auch vielfältigste Unruhe zu übersteigern vermag. Das ist sein Geheimnis: erst das Komplizierte als Steigerung des Einfachen wirken zu lassen, dann das Einfache wieder als Steigerung des Komplizierten. Und darin liegt auch bei der Harmonik nichts anderes als eine Grundbewegung in Bruckners Psyche, eines der Weltgesetze, die sich in

ihr offenbaren: das Hinausstoßen zu immer größerer Zusammenfassung, die wieder in einfachen Linien über alle Unruhe übergreift, sie überwältigt, in stets größer wellendem Atem der Unendlichkeit entgegen.

Bruckner faßt seine noch so abenteuerlichen Modulationen wie die Tonartskreise selbst von dem zentral beherrschenden Grundklang aus zusammen. Dabei bleibt die dominantische Verwandtschaft das Grundprinzip, das überall hineingehört wird, auch wo es äußerlich nicht vorhanden ist, über alle Alterationen, mediantische, chromatische Fortschreitungen hinüber, und wie sich zeigte, selbst über Sequenzrückung: Erscheinungen also, die an sich völlige Aufhebung tonartlicher Zusammenhänge bedeuten könnten. Dieses Durchhören der dominantischen Verwandtschaft und ihr Offenbarwerden über auch größere Abstände hinweg oder durch starke Entstellungen hindurch ist zweifellos einer der Hauptzüge, die ihn innerlich an Sechter fesselten. Für ihn blieb alles im Grunde eine elastische Erweiterung von Sechters Zwischenfundamenten und überhaupt seiner Zurückführung komplizierter Klangbewegungen auf fiktive einfachere Schritte, die sich noch in andern Einzelhypothesen äußert. Bruckner konnte sogar lange Strecken hindurch starke Chromatik verwenden, weil er sie vom diatonischen Wuchs seiner Harmonien aus, der etwas Herrisches an sich trägt, zusammenhielt[1]). So reich die Mittel seiner Modulation, ihren Zusammenhalt bedingt sein stets waches Gehör für die Vieldeutigkeit aller einzelnen Klänge in der Tonart; oft schwankt er nicht nur nach einer Richtung aus, sondern läßt die Tonart gegen mehrere andere, nahe oder auch verblüffend ferne hin, ausschillern, stellt dabei auch Beziehungen zwischen diesen Ausstrahlungen selbst her und sammelt sie alle in die Grundtonart zurück; sie wirkt dann nur wie eine Bestätigung, nicht wie ein Widerruf der Abweichungen. Dies geschieht oft inner-

[1]) Wie Decsey („Bruckner als Lehrer der Sechterschen Theorie", Ztschr. „Die Musik" VI. 22) berichtet, widersetzte sich Bruckner den Versuchen Josef Schalks, die Sechtersche Theorie (durch Einbauung chromatischer Fundamente) zu chromatisieren, zugunsten des diatonischen Systems. — Vgl. auch: Friedrich Eckstein, „Erinnerungen an Anton Bruckner" (Wien 1923), II. Teil („Bruckner als Lehrer").

halb kurzer Strecken, sogar innerhalb von Themen[1]). Andrerseits zeigt sich seine ungeheure harmonische Potenz wieder darin, wie er recht oft langgedehnte Strecken strenge auf eine Tonart ohne geringste Abweichung beschränkt hält, ohne in der harmonischen Spannung nachzulassen.

Bruckner faßt auch die Tonart wie ein atmosphärisches Geschehen, ähnlich allen seinen Formvorgängen: als eine Allgesamtheit, die von einzelnen Ballungen und wiederverwehender Gelöstheit, aber auch von ineinander treibenden Teilzügen, Einzelverdichtungen und scheinbaren Sondervorgängen bald ruhiger, bald phantastischer Formbewegung durchstrichen ist, dann aber wieder klar als gleichmäßige Lichtung durch all dies klangliche Nebelstreichen durchbricht und es in seine umspannende Einheit auflöst. Namentlich in seinen späteren Werken mehren sich jene Anlageweisen, die auf große Strecken die Tonart zu verschleiern scheinen, in Wirklichkeit aber ein zielsicheres Kräftewirken im Dienste ihrer allauflösenden Krafteinheit darstellen[2]).

Aber auch innerhalb von solchen Strecken, die sich wie z. B. manche breit ausschwelgende Höhepunktsteile in phantastisch farbenreichem Klangwechsel ergehen, bleibt gleichwohl stets eine planvolle Steigerung aufrecht, und diese beruht weniger darin, daß die Abweichungen selbst stärker werden, auch nicht allein in der schon erwähnten größeren Schnelligkeit des Klangfarbenspiels, sondern vor allem im Wechsel der einzelnen Modulationsmittel

---

[1]) Man betrachte z. B. das Anfangsthema im VIII. Adagio (s. die Gesamtbesprechung).

[2]) Man verfolge z. B., wie im 1. Thema der Achten die Haupttonart c-Moll von subdominantischem Anfang aus nur angedeutet und bald in weiten Wendungen umkreist wird, wie der Grundakkord c-Moll überhaupt nur gelegentlich hindurchhuscht und erst mit dem Gesangsthema die Dominante klar angetönt, aber auch wieder gegen Be-Tonarten hin verlassen wird, wie ferner das 3. Thema (es-Moll) weit aus der Haupttonart abschweift, sodaß die gesamte Exposition das c-Moll umkreist, sich aber nicht in ihm setzt. Die Wirkung ist bei diesem von gewittrigen Unruhen geladenen Satz eine höchst zielstrebige: die große Ausladungswirkung der Haupttonart im Durchführungshöhepunkt und dann am Schluß des Satzes überhaupt. Dies erst in großen Zügen zu verfolgen, ist aufschlußreicher als die (an sich oft leichtere) Einzelanalyse. Wie dies hier mit der eigentümlichen Formanlage des Satzes engstens zusammenhängt, so läßt auch das Anfangsthema des Finales (mit der Wechseldominante beginnend) erst gegen sein Ende hin die Haupttonart sich herausklären.

selbst; als Beispiel betrachte man etwa das Ende vom 1. Satz der VI. Symphonie (s. die Gesamtbesprechung). Als die stärksten Modulationsmittel pflegt Bruckner dabei Sequenzrückungen aufzusparen (vor allem die in Terzen, wobei sich mit der Rückung auch die stärkste Grelligkeitswirkung verbindet); die Rückleitung und Wiederberuhigung pflegt er mit enharmonischen Wendungen einzuleiten, fast immer solchen, die nicht einen ganzen Akkord, sondern nur einzelne seiner Töne enharmonisch umdeuten. Besonders vielfältig spielen dabei die alterierten Akkorde mit. Die Technik der Alterationen selbst mag hier nicht ausgeführt werden; aber in ihren reichverschiedenen Spannungsformen sind sie gewöhnlich der äußeren Form nach mit einem einfachen andern Akkord identisch, und diese Gleichheit benutzt Bruckner vor allem zu einem Spiel mit der Doppeldeutigkeit des Klanges. Daß sich aber die Alterationsklänge sehr häufig mit ganz schlichten Akkorden andrer Lesart decken, geht zum Teil darauf zurück, daß Bruckner alle Klangbildungen selbst, wie immer sie entstanden sind, stark gegen gerundeten Wohlklang hin auszugleichen liebt. Namentlich Alterationsklänge mit ihrer meist mehrfachen Umdeutbarkeit sind es auch, welche die Zusammenhänge zwischen einzelnen Ausweichungen selbst aufrecht erhalten, besonders auch zwischen einzelnen Punkten der verschiedenen Wellen; in der einen scheinen sie z. B. in Alterationsbedeutung auf, um gleichzeitig zu einem herausragenden Klang der nächsten Welle in geänderter Akkordbedeutung hinüberzugrüßen[1]) usw.

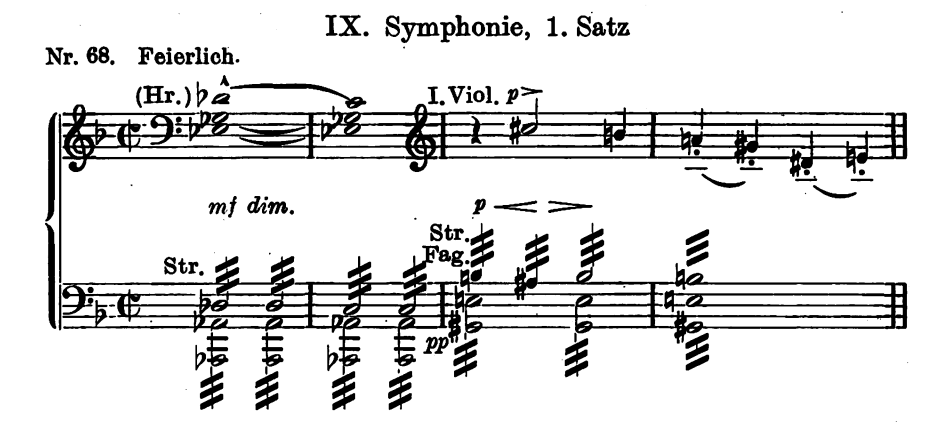
Wer dies auf große Ausmaße beobachtet, erkennt erst die ungeheuer starke Wechselwirkung, die bei Bruckner zwischen dem Gefühl für Einheit und Urmittelpunkt der Tonart und ihren unendlichen Ausstrebungen besteht. Sie zeigt sich ebenso schon bei Bruckners Akkorden selbst; als sollten sie gegen die Vieldeutigkeit, zu der sie ständig ausstreben, abgestützt werden, erfahren sie eine Steigerung des Grundtonempfindens, die allein schon Bruckners Harmoniegefühl eine einzigartige Eigentümlichkeit verleiht; nirgends mehr, selbst bei Wagner nicht, kennzeichnet ein solch breit gewichtiges Ruhen die Fundamenttöne; man hört förmlich heraus, welches Lasten und welches Geheimnis Bruckner in ihnen empfand, und es

[1]) Betreffs solchen Vorleuchtens eines Reflexes zu späteren usw. vgl. die Besprechung der Harmonik im ersten Anfangsteil der Vierten, oder im 2. Thema der Achten (1. Satz).

entsteht oft der Eindruck, als umfasse er mit ihrer Tonfülle nur etwas tiefer Verborgenes, zu dem er hinabdringen will. Schon im Grundtongefühl ist Bruckners Sinn für die großen Orgelpunktwirkungen vorgebildet, manche von ihnen erscheinen nur wie eine Breitung und zähe Verwurzelung des Grundtonempfindens. In der Quint erlebt er bereits die ganze Fülle der Tonverwandtschaften, in der Terz die Wurzel aller Chromatik und grelleren Klangwirkungen. Welche Töne eines Dreiklangs er insbesondere in seine tragkräftigen Baßstimmen verlegt, das ist von feinsten dynamischen Gesichtspunkten abgewogen; nirgends tragen Sextakkorde ähnliche Wirkung durch die ganze, unvergleichlich durchdringende Bedeutsamkeit, die der Terzton im Baß gegenüber dem Baßgrundton gewinnt. Das sind Wirkungen, die man allenfalls aus Setzweise und Instrumentation, auch aus Bruckners Unterrichtsweise erläutern, aber nicht beweisen kann, der Feinhörige spürt sie aus der Kraft, die Bruckners Natur gerade bei den Grunderscheinungen viel stärker ansammelt als bei allen noch so grellen Ausstrahlungen. Die Kraft und erhabene Ruhe seiner Baßführung, die auch bei lebhaftestem Klangfarbenspiel gewahrt bleibt, beruht in diesem überempfindlichen Grundgefühl für die Eigenwirkung der Fundamente und anderen Akkordtöne. Aus gleicher Empfindlichkeit sind auch die Lagerungen der obersten Töne und Melodieharmonisierungen abgewogen. Terztöne in der Höchststimme gewinnen bei ihm schon fast Leittonkraft, und vollends wenn Dissonanztöne in die Melodie verlegt sind, so erkennt man stets deutlich ihren Zusammenhang mit der Bogendynamik. Man beobachte daraufhin besonders Einsatz- und Höhepunktstöne der Melodieabschnitte; namentlich auch frei herausragende Höhepunktstöne gewinnen oft eine weithin gegen Rückentwicklung weisende Dynamik, indem sie in der Druckkraft von Akkorddissonanzen, als Septimen, Nonen, Undezimen, sogar Tredezimen einsetzen, oder auch als Vorhaltstöne. Ferner kann man wie bei den Tonartsstrecken und den Akkorden selbst bis in die Einzeltöne oft Bruckners Wechselspiel mit Doppelwirkungen beobachten, die einander entgegenstreben. Ein Beispiel mag genügen; bald nach Anfang der IX. Symphonie (7. Takt nach A) stehen folgende Takte:

IX. Symphonie, 1. Satz

Nr. 68. Feierlich.




Der zweite Takt ist Ausklang einer Teilwelle, der dritte Ansatz einer neuen; der 2. Takt schließt auf *As*⁷; demnach trägt der erste Melodieton *cis* des 3. Taktes einerseits starke Grundtonwirkung, denn diese ist dominantisch angeregt und daher hört man auch den Ton als *des* nach dem *As*⁷; andrerseits steht der Akkord des 3. Taktes dieser Wirkung entgegen und durchkreuzt sie mit der Wirkung eines Vorhaltes *cis* vor dem *h*, die auch in dem neuen Motiv liegt: das *cis* beginnt darin als Druckansatz. Grundton-, Ruhe- und Endwirkung paart sich so mit starker Spannwirkung, vorwärtsweisender Unruhe, und beides ist engstens mit der Formdynamik verknüpft: im 3. Takt trägt der Neuansatz über die Auslösungswirkung, die aber dennoch im Melodieton (*cis* = *des*) verborgen mitschwingt, während sie in der Harmonik ganz aufgehoben ist. Beispiele solcher und ähnlicher Art sind so reich, daß ein Hinweis genügen muß, und auch er mag nur das Prinzip selbst erläutern, das sich darin äußert: formdynamische Bedingtheit der Harmonik bis in den Einzelton hinein.

So wie Bruckner jeden Akkord hinsetzt, erscheint in diesem auch schon der Druck angezeigt, in dem sich die Entwicklung befindet. Dies geht soweit, daß man es bis in die äußere Setzweise der Klänge erkennt: die Steile oder Massigkeit, Schwere, Dumpfheit oder Aufbreitung entspringen schon mehr den formdynamischen Gesichtspunkten als den harmonischen im engeren Sinne und spielen sogar bis in das Instrumentationsprinzip hinüber; doch wirken gerade diese formalen Entwicklungszusammenhänge auch auf die weitaus wesentlicheren inneren Akkordspannungen, und gerade da erkennt

man wieder, wie stark Bruckner bis in die Einzelelemente von Formgefühl durchdrungen ist. Ohne daß hier auf die Technik seiner verschiedenen Dissonanzarten eingegangen werden soll, bleibt insbesondere auf ihren Zusammenhang mit dem formalen Spannungsstand hinzuweisen. Keine einzige Dissonanz ist bei Bruckner Klangspielerei. Schon der Wirkungsgegensatz der drei Dissonanzgruppen, Akkorddissonanz, Alterationsspannung und Stimmführungsdissonanz (Nebentöne, Vorhalte, Durchgänge usw.), ihre Stellung und Häufung steht durchwegs im Zusammenhang mit der Wellendynamik. Die Alterationsklänge pflegen mehr auf Weitung hinzuwirken, und wie sie selbst in Leittonspannungen beruhen, so tritt in ihnen auch meist der Leitton der betreffenden Streckentonart bedeutsam und zuweilen durch viele sonst geänderte Akkorde hindurch hervor. Im Gegensatz hiezu steigert Bruckner die Grundtonwirkung ins Ungeheure bei den Akkorddissonanzen, die durch den Terzenaufbau entstehen[1]). Einzigartig ist allein schon der atmosphärische Druck, den er durch die wuchtigen Klangauftürmungen erreicht, indem über dem Grunddreiklang die Sept, None, Undezim, Tredezim und selbst noch weitere Terzen allmählich hinzutreten. (Hierbei pflegt Bruckner solche Klänge über sehr lange Strecken zu halten und schon dabei kann man oft beobachten, wie sich die Wirkung des

[1]) In der Setzweise eines Akkordes kann man bei Bruckner stets Kern und Verstrahlung beobachten. Die lebendige Spannung dieses Verhältnisses spiegelt sich förmlich im Partiturbilde: er hält überaus streng, fast in ostentativer Verdeutlichung an der altüberkommenen Art fest, dem Grundton die stärkste Tonfülle zu geben, nächst diesem der Quint, und die Terz schon etwas dünner zu besetzen; in der Art, wie Bruckner das abschattiert, erkennt man klar die lebendige Spannung jenes Verhältnisses von Kernton und Verstrahlung; denn ihn leitet dabei sichtlich das geniale Gefühl, wie mit dieser Verstrahlung auch eine wachsende Spannkraft hinausschwingt, und er gibt dem Grundton darum dumpfere, massive, den andern Tönen erregtere Instrumentalfarben, gegen die Terz zu und noch mehr gegen die Dissonanzen (Septen, Nonen, auch manche sonstige Dissonanzen); so kommt es, daß er zwar gegen diese hin die Klangstärke noch weiter verdünnt als bei den Terzen, dafür aber ihnen erregteren Klangcharakter auswählt. Allerdingsgibt es Fälle, wo er auch Dissonanzen ziemlich dick besetzt, aber auch das geschieht im Einklang mit ihrer Dynamik: es findet sich nämlich dann, wenn sie schwere Druckwirkung tragen und gar diese weit durch die Formbogen spannen, wie Vorhalte oder manche seiner lastend getürmten Septen, Nonen, Undezimen usw. über dem Dreiklang, je nach der Wirkungsart; nichts ist bei ihm schematisch.

gleichbleibenden Grundtones der eines Orgelpunktes nähert.) Ebenso dienen insbesondere Vorhalte starken Druckwirkungen, erscheinen bei lastenden Höhepunktstönen oder auch gehäuft in dichten Steigerungsballungen; sie dienen aber auch mit ihrem Festhalten früherer Akkordtöne der Ineinanderflechtung einzelner Klänge und somit einem andern Prinzip: dem des Überganges, das wie jede formale Erscheinung bis tief in die Harmonik hineinspielt und Abgrenzungen überwindet. Alles das ist nicht zu schematisieren, es genügt, das lebendige Gefühl für die Bedingtheit der Einzelerscheinung aus dem Gestaltungswillen rege zu halten.

Wie ferner die Höhepunkte häufig in der Tonartswendung bereits auf die Rückentwicklung vorausdeuten, so sind sie sehr oft im Klang schon durch Dissonanzbildung gebrochen und neigen mit ihrer Spannung bereits gegen lösendes Abklingen der Wellen hinüber. Verhältnismäßig selten sogar gibt Bruckner den Höhepunktsakkord ganz frei, irgendwie läßt er in ihm noch einen Spannungsrest aufgespeichert. Insbesondere wenn mehrere Höhepunkte einander übersteigern, erscheinen oft im letzten gebrochene Klänge der höchsten Angestrengtheit (auch sehr starke Vorhaltsbildungen). Die Wirkung ist oft die, daß der Akkord unter seinen eigenen Spannungen zu zerbrechen droht. In dieser Art nun erscheint besonders der Quartsextakkord und zwar nicht nur der des Tonikaklangs und auch ohne nachfolgende Quartsextakkord-Kadenz; er ist bei Bruckner zum Akkord des krisenhaften Höhepunktszustandes selbst geworden[1]). So wird eine ursprünglich an harmonische Zusammenhänge gebundene Erscheinung zu einer rein formdynamischen. Das Bild ist mitunter dieses: eine Welle, die gegen einen Höhepunkt hinstrebt, aber nicht den endgültigen erreicht, trägt in ihrer eigenen Gipfelung die Quartsextakkordform, wobei sie aber auch die Tonart des kommenden Haupthöhepunktes noch gar nicht erreicht hat (z. B. in Sequenzwirkungen erst dessen Untersekunde od. dgl.); dann erscheint der überkommene harmonische Zusammenhang eines Quartsextakkords ganz überwunden, erklärt ihn nicht mehr, nur seine Spannung ist aus der ursprünglichen Kadenz herausgehoben und aus höchstem dynamischem Feingefühl gesteigert. Aber es

---

[1]) Bedeutungsvolle Vorerscheinungen hiefür finden sich schon bei Beethoven. Man betrachte daraufhin die D-Moll-Sonate op. 31 Nr. 2, insbesondere den Durchführungsbeginn des 1. Satzes. — Vgl. auch S. 416.



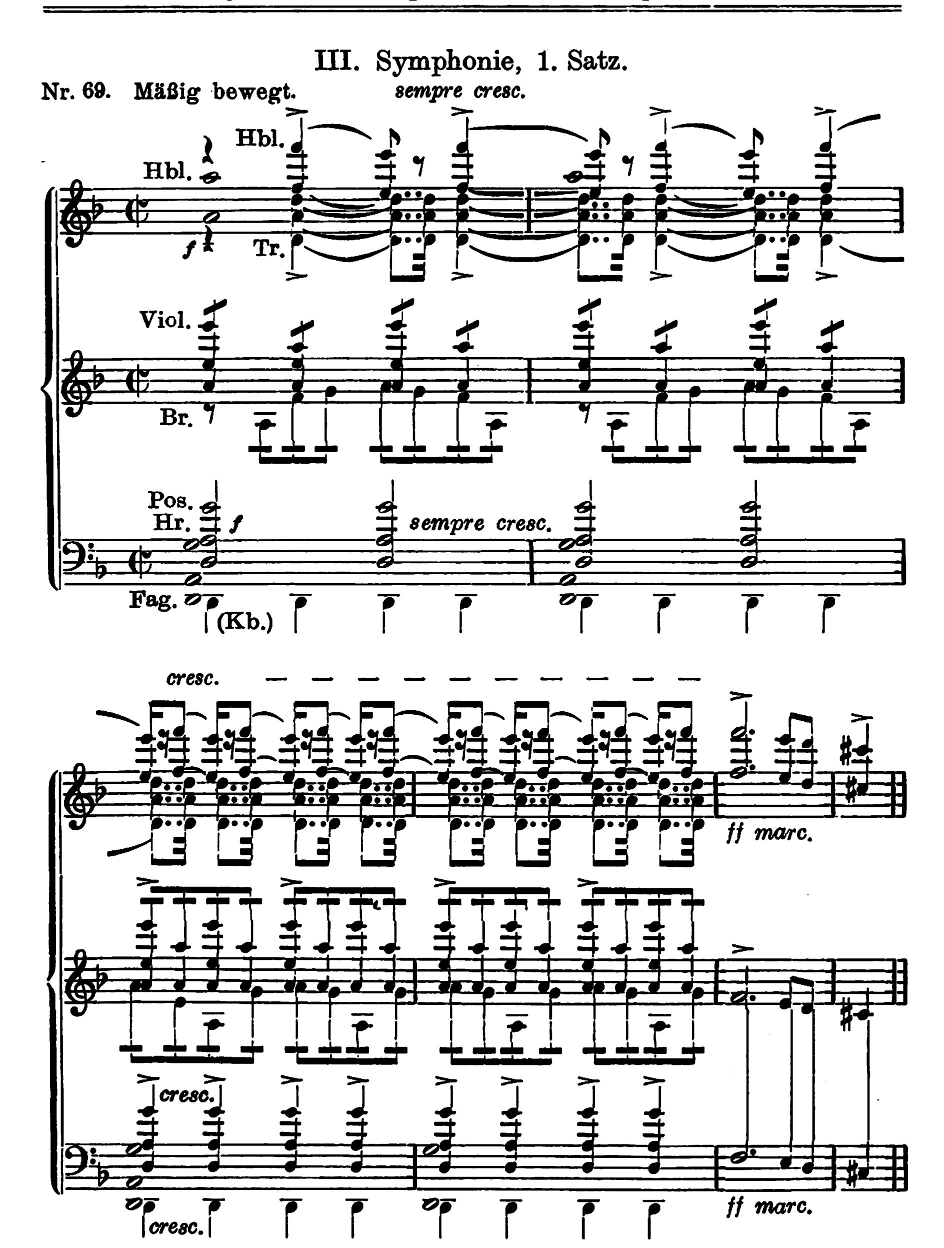
kommt vor, daß der Quartsextakkord einfach der Höhepunktsauswölbung einer Melodie Ausdruck gibt; man betrachte z. B. im Tedeum die große Tenormelodie zu Anfang des 2. Satzes („*Te ergo*"): sie bäumt sich in drei zweitaktigen Wellen auf, zur dritten (im 5. Takt) erscheint der Quartsextakkord der Haupttonart (f-Moll), ohne daß er sich kadenzartig löst (es folgt die VI. und dann ein Ausklang auf der V. Stufe); gleichwohl ist noch deutlich der Resteinschlag der Kadenz zu spüren, der hinter dieser Erscheinung steckt. Oder es kommt vor, daß ein Thema auf dem Quartsextakkord eintritt: dann zeigt dies nur an, daß sich das Thema nicht in dieser Tonart hält, meist indem es unter Rückungen zur Tiefe sinkt und sich in andern (gewöhnlich subdominantisch gedunkelten) Tonarten wiederholt[1]. — Ähnlich dienen die Wirkungen großer Orgelpunkte dem Zusammenhalt hochgespannter Wellen, wie sich schon mehrfach zeigte; so nach Art der alten, aus der Fugenkunst überkommenen Schlußsteigerungen bis in den letzten Höhepunkt. Ungeheuer sind die Spannungen, die Bruckner durch mehrfache, auch höhere Liegestimmen vor Schlußentwicklungen aufspeichert (man beachte z. B. die Liegestimmen im Schlußteil des Tedeums, von Y an). Doch auch Höhepunktsstrecken selbst sind, wenn sie längere Dehnung erfahren, vielfach durch Orgelpunkte zusammengehalten; mit Vorliebe aber sind bei Bruckner auch Episoden der Tiefe oder die charakteristischen der Leere von dumpfem Orgelpunktsdruck durchbreitet; dies hängt auch schon damit zusammen, daß das Tiefensymbol selbst in einem gleichmäßig gehaltenen Pauken- oder Baßton zu bestehen pflegt.

Schon Orgelpunkte führen oft zu Wirkungen, die sich der Kombination verschiedener Klänge nähern, und an die Grenzen der Tonalität. So entsteht die folgende Stelle gegen das Ende einer langen Steigerung hin, die sich über dem Orgelpunkt *d* (in sehr vollem Satz, aber unter außerordentlich gestreckten Intervallen) entwickelt:

---

[1]) Man betrachte z. B. im 1. Satz der VIII. den Gesangsthemeneintritt in der Reprise (bei R).

III. Symphonie, 1. Satz.

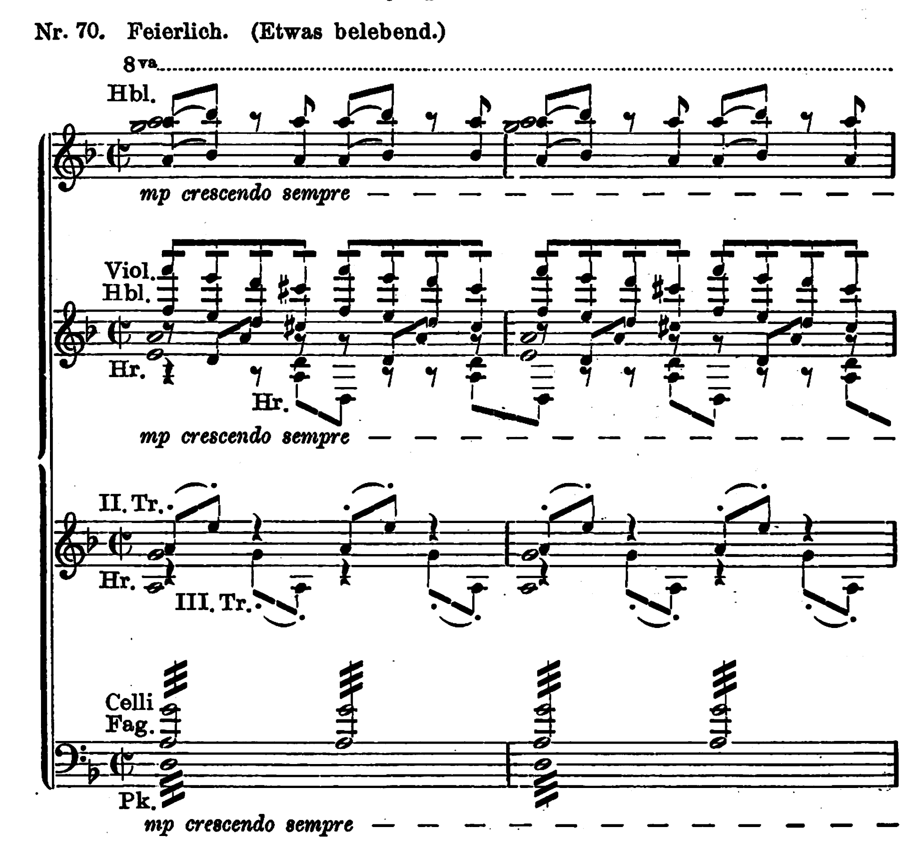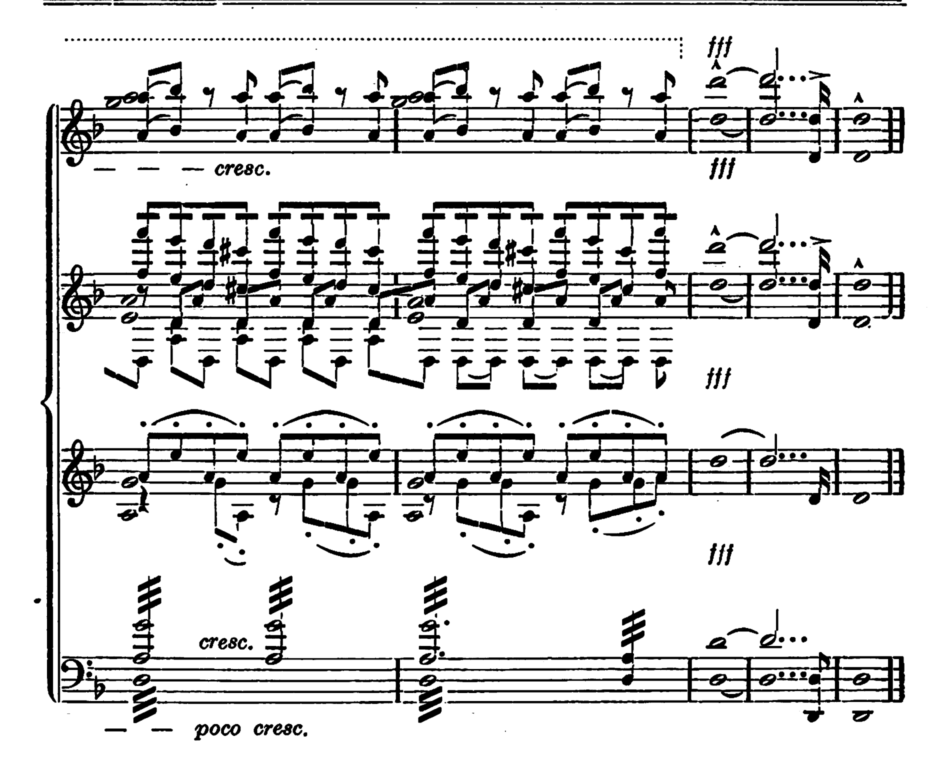



Die große Spannungserhitzung gegen die ff-Auslösung in d-Moll hin bewirkt das Ineinanderdringen von Tonika- und Dominantakkord (d-Moll + a-Moll). Die Wirkung ist also nicht bloß eine

impressive, sondern die expressive, aus der hocherregten Dynamik hervorgetriebene einer Klangverschiebung; sie dient dem Augenblick der Form. Wie zwei Töne zur Dissonanz, so erscheinen hier zwei Klänge zur Spannwirkung kombiniert; sie streben trotz der übergreifenden Klangverschmelzung nicht zusammen sondern auseinander. Aber während hier technisch noch die Orgelpunktwirkung herangezogen werden kann, die einen d-Moll-Klang durch dessen Dominante noch durchhält, erscheinen auch noch kühnere Klangzusammenstellungen im Ausdruck dynamischen Spannungszustandes. Gleichfalls am Ende einer Steigerung vor dem Herausspringen eines Themas stehen die folgenden Takte:

IX. Symphonie, 1. Satz.

Nr. 70. Feierlich. (Etwas belebend.)



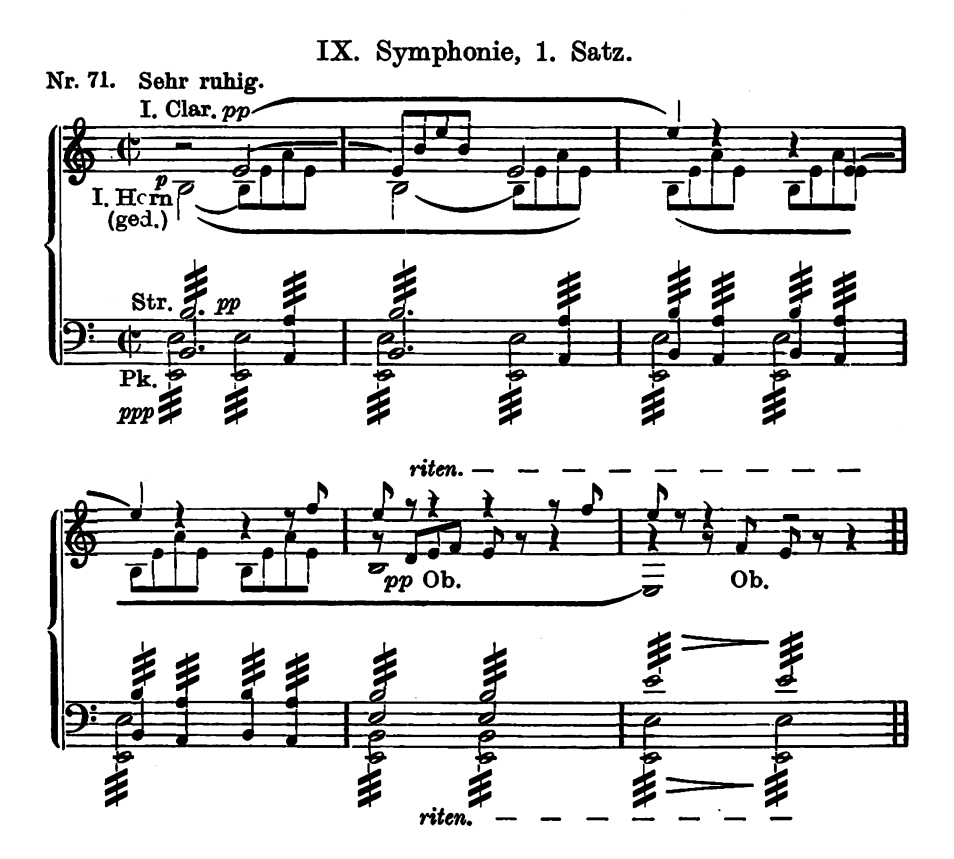



Auch hier sind (vom 1. Takt an) Tonika und Dominante von d-Moll gleichzeitig ineinandergeschoben. Besonders bemerkenswert ist, daß namentlich die Hörner und Trompeten, Instrumente der erregtesten Zusammenballung, Elemente beider Klänge dicht ineinanderwirbeln lassen[1]). Die ganze vorherige Steigerung war in Sequenzrückungen gehalten, die mit dieser Klangkombination zum Stillstand kommen; das Krisenhafte des Entwicklungsmoments ruft sie hervor. Wie stets spielt auch deutlich zugleich ein impressionistischer Charakter mit herein: im Eindruck des Flimmerns und Verflackerns kurz vor dem Höhepunkt, wie auch die ganze vorherige Steigerung in eigentümlich gedämpftem Klangschimmern gehalten ist.

---

[1]) Vier Hörner halten ruhig liegend: a-e-g, die vier andern spielen in Quintsprüngen d-a hinein, — ein Beweis, daß Bruckner nicht Klangtürmung meint ($V^{15}$), sondern Kombination, denn die Hörner deuten Grundtöne und Quinttöne an. Trotz der Dichte sind ihre Motive ganz leicht ineinandergeschüttelt.

Wie in diesen beiden Fällen die Steigerung, so ruft zuweilen das Abklingen, ein letztes Verschwimmen und Verwehen der Klänge, solche Akkordkombination hervor; so gleich im selben Satz:
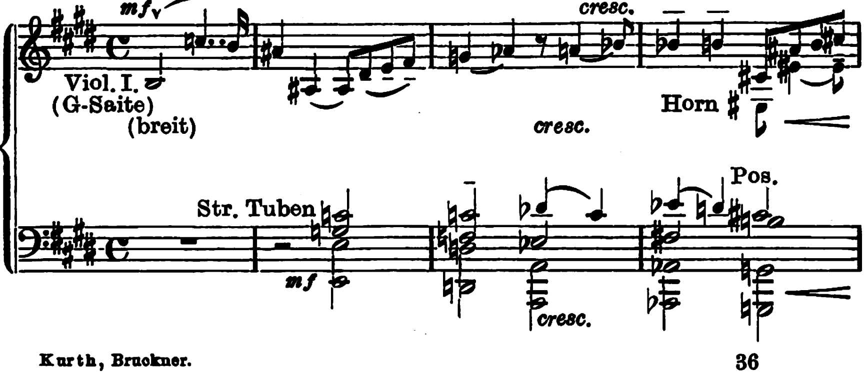



Hier verschwimmen der a-Moll- und der e-Moll-Akkord ineinander (II. und V. Stufe des nachfolgenden d-Moll). Der Eindruck letzten sich verlierenden Klangs, ein impressionistisches Moment, paart sich dem expressiven der Formdynamik, welche die harmonische Erscheinung als ihren Augenblicksausdruck hervorruft. Daß wirklich die Gleichzeitigkeit zweier Klänge, nicht etwa die Nonenakkord-Verschmelzung *a-c-e-g-h* gemeint ist, verdeutlicht Bruckner auch hier, indem er von beiden Akkorden nur die Tonpaare von Grundton und Quint heraushebt und gegeneinanderstellt. (Betrachtet man noch die vier Takte, welche diesem Beispiel voran-

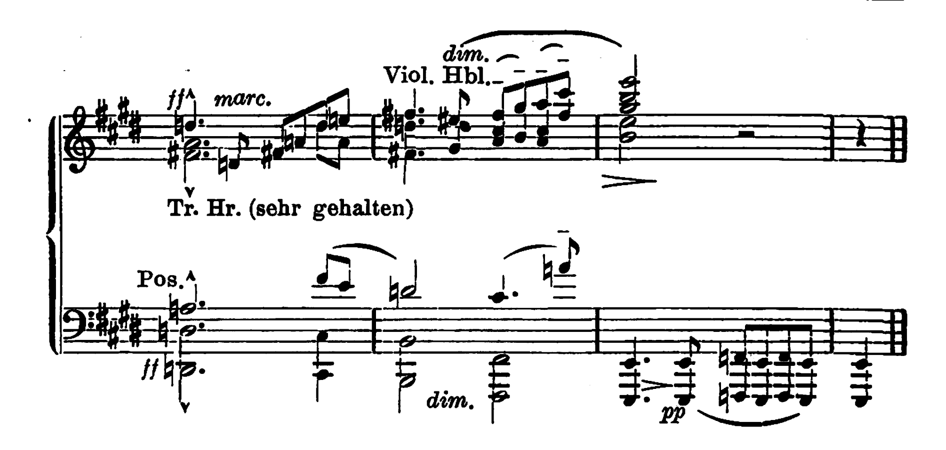
gehen [es steht unmittelbar vor K] so wird man auch gleich eine Quartsextakkord-Anwendung der vorerwähnten Art finden: sie halten den a-Moll-Akkord mit *e* im Baß; etwas von vorhaltsartiger Quartsext-Wirkung spielt wohl mit, aber sie löst sich nicht ganz auf, sondern bleibt in der Schwebe zwischen a-Moll und e-Moll.)

Schon das zeigt, daß Bruckner die Grenzen der Tonalität wohl verläßt; doch soweit nicht rein impressionistische Licht- und Farbeneffekte vorliegen, sind gerade seine atonalen Strecken stets von der Entwicklungsdynamik ausgelöst, und gerade das gibt ihnen durchwegs die Bedeutung und ungeheure Wirkung von Grenzfällen; den Zusammenhang mit dem tonalen Untergrund stellt die Formbewegung ebenso dar wie die harmonische Erscheinung an sich. Mit andern Worten: sobald bei Bruckner nicht tonale Anlage für einzelne Teile vorliegt, ist es irgendein dynamischer Grundvorgang, der die anders geartete Anlage der Harmonik auslöst, regelmäßig ein sehr einfacher; aber umso mehr muß man die Verschiedenartigkeit solcher Vorgänge bewundern, die Bruckner zu immer neuer Art der Harmonisierung leitet. Man braucht hierbei keineswegs an abenteuerliche Klangmischungen oder an Klangkombinationen der letzten Art zu denken: die Durchreißung des tonartlichen Zusammenhanges an sich steht bereits mit dynamischen Vorgängen in Zusammenhang; die Klänge für sich können deswegen einfach und wohlgerundet bleiben. So ist eine der merkwürdigsten Themenharmonisierungen die des folgenden Adagio-Themas:

IX. Symphonie, 3. Satz.

Nr. 72. Sehr langsam. (Feierlich.)






Die Tonart E-Dur ist mit dem Anfangston kaum angedeutet und wird erst mit dem Ausklang offenbar; zwischendurch sieht alles auf den ersten Blick wie ein freies Improvisieren oder abschweifendes Suchen aus, jedenfalls fehlt völlig der tonartliche Zusammenschluß. Höchstens kleine Bruchstücke scheinen noch als tonartlich verbindbare Klänge durch das freie Verfluten jeglicher Tonalität zu treiben; so scheint der Akkord des 2. Taktes noch von E-Dur aus deutbar und etwa gegen h-Moll-Wendung zu leiten, als *ais-c-e-g* (Alteration von h VII⁰), doch erkennt man, daß der Akkord gleich als $C^7$ erfaßt ist, und in dieser Bedeutung scheint er erst nach f-Moll zu treiben: von diesem folgt auch noch $VI^7$ (d-f-as-c), doch schon mit dem zweiten Akkord des 3. Taktes folgt eine (durch Vorhalte und Chromatik verschleierte) Wendung zum Klang a-c-es, der aus f-Moll herausleitet; zunächst scheint er darin noch als zwischendominantische Einschiebung verhängt zu sein, (VII) vor einer zu erwartenden IV., doch findet er sofort seine Umdeutung nach cis-Moll als VII. (his-dis-[fis]-a), worauf mit dem 4. Takt die V. Stufe von cis-Moll folgt, mit alterierter Quint: gis-h-d-fis; auch dieses kurz durchstreifte cis-Moll weicht gleich einer Umdeutung dieses Klanges nach fis-Moll, als $II^7$, worauf $V^7$ (gleichfalls mit chromatischer Veränderung des *gis* zu *g*) folgt, dann die VI. Stufe (5. Takt), IV., I. und zuletzt die VII., als E-Dur-Akkord. Auch andere Teildeutungen dieser harmonischen Bewegung sind möglich, jedenfalls aber bleibt tonartlich nur ein Fluten, keine Einheit; was bedeutet dies? Erst mit dem verklärend ausbreitenden Ausklang deutet dies Thema die Haupttonart E-Dur an, das Vorherige ist ganz Aus-

druck des Suchens und Werdens, und das entspricht auch der Erlösungssymbolik des Themas wie des ganzen Satzes; auch dieser nämlich gewinnt wie das Thema erst gegen Ende nach schwankender Unruhe das E-Dur. Im Thema selbst liegt schon der dynamische Vorgang vorgebildet, ein Fluten, welches sich dann gegen das Ende hin sammelt, und Ausdruck davon ist die Harmonik; die *Atonalität*, das Ringen um die Tonart, *dient der formalen Entwicklung*; die ersten Takte sind, wenn man so sagen darf, *vortonartlich*. Die Harmonik fließt noch und strömt erst gegen Schluß in den E-Dur-Akkord aus.

Dennoch liegen auch in diesem scheinbar improvisatorischen Tonartstasten mehr verborgene Gesetze als man meint; wo tonale Einheit fehlt, liegen bei Bruckner stets Rückungszusammenhänge verborgen. Zunächst ist es kein Zufall, daß die erste Wendung gegen f-Moll, die Molltonart der chromatischen Oberstufe, zu treiben scheint; denn dann sammelt sich die Flutung im fis-Moll, der Tonart der Ganzton-Oberstufe, von deren Grundklang aus zuletzt auch (übrigens zugleich in kirchentonartlich eingefärbter Wendung) der E-Dur-Akkord erreicht wird; aber innerhalb des fis-Moll geht noch eine Gegenschwankung voran, indem mit dem ersten Konsonanzklang, dem D-Dur-Akkord des 5. Taktes, die *Unterstufe* berührt wird; das E-Dur ist somit von beiden Seiten umschwebt, ja damit ist sogar der getragene Charakter des Ausklanges mitbedingt. Auch liegt noch zwischen dem 1. Akkord[1] (dem des 2. Taktes), dem ersten Lösungsakkord (dem des 5. Taktes) und dem Endklang eine verborgen durchschimmernde Sequenzhebung: $C^7$-D-E.

Ähnlich ist es formdynamisch bedingt, wenn im 1. Satz der IX. Symphonie bald nach der d-Moll-Einleitung (von A an) die Tonart verlassen und bis zur Wiedererreichung des d-Moll mit dem unisonen Hauptthema (13. Takt nach C) förmlich das Gegenbild stabilisierter Tonartlichkeit herrscht; denn der Formgedanke ist der, daß nach den Einleitungstakten erst eine eigentümliche Zersprengtheit der ganzen Symphonik eintritt, aus der sich neue erregte

[1] Übrigens gewinnt auch der Akkord des 2. Taktes Bedeutung für den ganzen Satz, wie man bei dessen harmonischer Analyse leicht erkennt. Denn innerhalb seines starken Wechsels zwischen Kreuz- und Be-Tonarten stellt er wiederholt den harmonischen Drehpunkt dar, auf Grund seiner schon im 2. Takt angedeuteten Doppelstellung als $C^7$ und alterierten verminderten Septakkords ais-(♮)cis-e-g, der in die Kreuztonarten führt. (Gleich nach dem Thema tritt er wieder als der nächste Akkord ein.)

Ansätze, stets in gedämpftem Klang, ballen, um erst aus großer Unruhe das Hauptthema herauszusteigern. Ausdruck hievon ist der harmonische Weg, der, näher besehen, trotz fehlender Tonartseinheit durchaus geregelt ist: die erste Abweichung (bei A, vgl. Nr. 12) wendet nach des-Moll (nach 8 Takten dominantisch schließend), ist also eine einfache Tiefenrückung[1]) vom d-Moll aus. Hernach setzt eine lange Reihe ansteigender Akkordrückungen ein, im harmonischen Ausdruck langatmigen neuen Steigerungswillens: die Klänge folgen einander zunächst auf den Grundtönen e-f-ges-g-as-a und so fort über fast anderthalb Oktaven bis zum *as* im 7. Takt nach Buchstabe B; doch dieses erwartete *as* erscheint nicht mehr als Grundton, sondern im Akkord fes-as-ces-es. Bis dahin entstehen teils Dur- und Moll-Akkorde, teils übermäßige und verminderte Klangformen über diesen Grundtönen, wobei auch die Akkorde selbst durch viel Vorhalte, Durchgänge, Vorausnahmen verschleiert sind. Von dem erwähnten Akkord auf *fes* an erscheinen durch 6 Takte freie Klangfolgen, ehe wieder (von Buchst. C an) ein neuer Anstieg die Harmoniebewegung regelt; hier ist also ein Augenblick, wo die ganze Entwicklung zu verflackern droht — nur die Oberstimme hält noch die chromatische Weitersteigerung aufrecht. Die bis dahin zwar auch schon vom tonalen Zusammenhang gelöste, aber wenigstens im Sekundanstieg gehaltene Harmonik verfließt hier ganz ins Unbestimmte; es ist Symbolik des Chaotischen, aber als organisches Formelement der Entwicklung eingefügt. Die akkordlich unterbrochene Rückung setzt sich dann von C an in Sequenzen fort und wieder mit dem Grundton um eine kleine Sekund höher beginnend[2]): das ganztaktige

---

[1]) Höchst plastisch ist dabei der harmonisch-formale Vorgang bei ihrem Einsatz (Takt A) selbst: der Ton *d* erscheint zunächst nach beiden Seiten zersprengt, zur Tonzweiheit *des* und *es*, und dies ist Ausdruck der ganzen, an dieser Stelle einsetzenden symphonischen Zersprengung überhaupt; daraus sammelt sich dann die Wendung über den langen Ces-Dur-Akkord (weitere Ganztonunterstufe!) im des-Moll einer kurzen Strecke.

[2]) Es ist ferner beachtenswert, wie die vorherige Teilstrecke völligen Verflackerns, die Löslosung selbst vom Rückungszusammenhang genau da einsetzt, wo dieser den Ton *as* als Grundton erreichen würde: denn dies ist der Tritonus, also der harmonisch fremdeste, der Trübungs- und Zerstäubungs-Punkt von *d* aus; wo die vorherige Rückung den Grundton *d* selbst durchstreifte (Buchstabe B), erschien dieser zwar durch ein neues Oktavmotiv sehr stark herausgekehrt, womit sich die Zielstrebigkeit der ganzen Entwicklung gegen *d* ausdrückt, aber im dazugesetzten Akkord mied Bruckner

Sequenzmotiv steht auf der chromatischen Folge $A^7$—$B^7$. Diese wiederholt sich, rückt dann zu $H^7$—$C^7$, was sich gleichfalls wiederholt, dann in lebhaftem Anstieg über $Cis^7$, $D^7$, $Dis^7$, $E^7$, $F^7$, $Fis^7$, $G^7$, $Gis^7$ bis in den 9. Takt nach Buchstabe C (vgl. Nr. 70), wo die Dominante auf *a* zwar erreicht wird, aber die vorhin besprochene Zersprengung durch Kombination mit der Tonika erfährt; erst von dieser zitternden Hochspannung aus löst sich wieder klares d-Moll mit dem Hauptthema. Man erkennt also in dieser ganzen Anlage die Zustände von zerstäubter und gefestigter Tonart, das Fließen in bloß gerückten Akkorden, die Sequenz und die Klangkombination, alles im Einklang mit formalen Wandlungen und Wegen; denn ebenso wie sich das Hauptthema erst aus dieser Steigerung herausbildet, so auch die Tonart überhaupt.

Ein Gegenstück zu diesem Symphonieanfang stellt die nicht minder geniale Harmonik im Symphonieende, dem Schluß des Adagios von S an, dar (vgl. die Gesamtbesprechung). Dort setzt ein Sinken der Akkordfolge als leitendes Prinzip ein, in der Symbolik letzter Auflösung und formal die Dynamik der verwehenden Symphonik wiederspiegelnd; die Tonalität zersetzt sich zu bloßen Rückungen. Das letztbesprochene Stück aus dem Anfang und dieses verhalten sich wie Werden und Auflösung. Auch hier ist also atonale Harmonik formal bedingt, konnten die früheren Fälle als vortonartlich bezeichnet werden, so liegt hier Tonartsüberwindung vor. Bruckner meistert eben auch harmonisch alle Grade der Festigung, die straffste Tonalität wie alle Stadien der Vorentwicklung von den Urerregungen an, Werdestadien, in denen sich Klang

---

wohlweislich das d-Moll und ließ es, indem er gerade dessen Quint zum *as* trübte, zum Klang d-f-as-c verschwimmen. Wo dann (bei Buchst. C) neuer Anstieg beginnt, nimmt er genau vom Dominantakkord $A^7$ seinen Ausgang. Welche Fülle halbtonaler Zusammenhänge innerhalb atonaler Klangstrecken!

Aber es darf auch nicht entgehen, wie diese 6-taktige Strecke, die sich sonst aus dem Rückungszusammenhang verliert (also vom 7. Takt nach B an), sich doch wieder (1 Takt vor C) genau zum Septakkord auf *as* (hier als $Gis^7$) sammelt, also den Klang gewinnt, der bei ihrem Eintritt zuvor auf *as* erwartet wurde (in Fortsetzung der vorherigen Rückung) und sich dort zu einer andern Form verstäubte, die *as* zwar enthielt, aber nicht als Grundton. Daß nunmehr $Gis^7$ geschrieben ist, hängt damit zusammen, daß sich wieder aufsteigende Rückung ankettet, wenn auch jetzt in etwas andrer Form, in Sequenzen.

und Tonart erst zusammenballen, bis zur Wiederauflösung. Die erwähnten Beispiele sind auch nur einzelne dieser Stadien, zwischen denen unzählige Übergangsformen, bald verdichtetere, bald gelöstere Tonartlichkeit, möglich sind[1]).

Ein solcher höchst interessanter Übergang, ein Verschwimmen zwischen tonalem und atonalem Harmoniegefühl, kann auch entstehen, indem die Klänge zwar noch tonal zusammenhängen, verschiedene Nebennoten aber sich nicht mehr an ihre Gesetzlichkeit ketten. Es entsteht so auch ein Hinausflackern aus der Tonalität, und auch dieser Typus kann an einer Stelle beobachtet werden, die gleich dem vorhin besprochenen Anfang der IX. Symphonie folgt: man betrachte die Strecke vom 5. Takt nach D an, deren Beginn noch aus Beispiel Nr. 60 zu ersehen ist. Wie dort erwähnt, ist

---

[1]) Tonart bleibt bei Bruckner Inbegriff der harmonischen Form. Wie daher seine formalen Vorentwicklungen zuweilen vortonartlich, auflösende oder auch spannungsüberhitzte Strecken manchmal tonartzersetzend gestaltet sind, so sind auch Vorbereitungs- und Zwischenentwicklungsstrecken verschiedentlich in Tonartsvorgängen gehalten, die sich nur aus der gesamten Form entschleiern. In dieser Art bietet oft die Sammlung zur Tonart in den stillen Leere-Ausbreitungen bei Durchführungsbeginn höchst fesselnde Bilder: einzelne Ansätze, meist aus Spannungs- und Lösungsakkord bestehende Motivharmonisierungen, streben bald in die Bruckner neu vorschwebende Streckentonart, bald aber spiegeln sie aus ihr wieder nach allen möglichen Ausschwankungen hinaus, im Einzelnen scheinbar regellos, im Großen zielsicher der Form und Tonartsbildung dienend, indem wieder gerade jene Ausschwankungen die Tonart von Weitem umkreisen und die Spannung gegen ihre endliche Ausladung hin erwecken. Man betrachte z. B. daraufhin den (anscheinend schwierigen, bei näherem Besehen höchst logischen) Durchführungsbeginn im 1. Satz der I. Symphonie (die überhaupt schon mit ihren harmonischen Problemen allein verrät, was damals in Bruckner bereits vorentwickelt lag) oder den Beginn des 2. Satzes. Entstünde derlei an beliebiger Stelle, so könnte es wie freies Phantasieren anmuten, aber es entsteht immer im Zusammenhang mit einer Entwicklungsfunktion, ist nur deren harmonischer Ausdruck. Hätte man nur dies erkannt, so schwände bald manche verdrehte Behauptung verschämt aus den Büchern, die sich zu Bruckner herabließen. Und es wäre überhaupt gut, wenn man auch im Unterricht mehr mit Analysen von Bruckners Harmonik anfinge, aber nicht um einseitig etwelche Kühnheiten herauszufädeln, sondern um den einfachen, genialen Tonartszusammenhang aufzuweisen, der die Kühnheiten zusammenhält.



es eine Strecke dumpfen Nachhalls nach dem vollen Hauptthema, von einzelnen wirren Motivzuckungen durchsetzt. Dabei erscheinen in den Holzbläsern einzelne große Intervallsprünge, deren Auftakttöne zum Teil akkordfremd, freischwebend außerhalb der Harmonie bleiben; so z. B. das *g* der Flöten[1]) im 9. Takt von Nr. 60 (13. Takt nach D); das Gleiche wiederholt sich drei Takte später (2. Takt nach E) mit dem *b* der Oboe[2]). (Auch das *d* der Fagott-Stimme im 7. Takt von Nr. 60 [11. Takt nach D] ist tonartsfremd, aber immerhin noch durch den Orgelpunkt motiviert). Erst in der Musik nach Bruckner werden solche Kühnheiten geläufig; hier bedeuten sie Außerordentliches, besonders in Anbetracht seines starken tonalen Harmoniegefühls. Es sind Ausstreifungen, die aus dem Charakter der ganzen symphonischen Zersprengung an dieser Stelle motiviert sind. Für die Kühnheit solcher Stellen muß man sich immer vergegenwärtigen, wie ängstlich sich Bruckner von Grund auf an jene Regeln hielt, die ihm eben Grundsätze der Tonwelt waren; er überwand sie infolgedessen da, wo — im Zusammenhang formaler Entwicklung — dieses ganze Tonweltgefüge ins Wanken, seine Klarheit an die Grenzen des Verflimmerns gerät.

Abweichung von akkordlichem Grundgesetz entsteht auch oft, indem mehrere motivische Linien nebeneinander ruckweise zur Höhe oder Tiefe streichen; die Zusammenklänge, die dabei entstehen, rundet Bruckner zwar meist zu einfachen Formen, aber umso auffälliger wird es, daß sie gar nicht dieser Form entsprechend behandelt sind; so scheinen in den folgenden Takten die Akkorde der Gesetzmäßigkeit zu widersprechen, und doch spürt jeder schon beim Hören, daß sinnvoller Fortgang, also doch irgendeine verborgene Gesetzmäßigkeit die Klangfolge trägt:

---

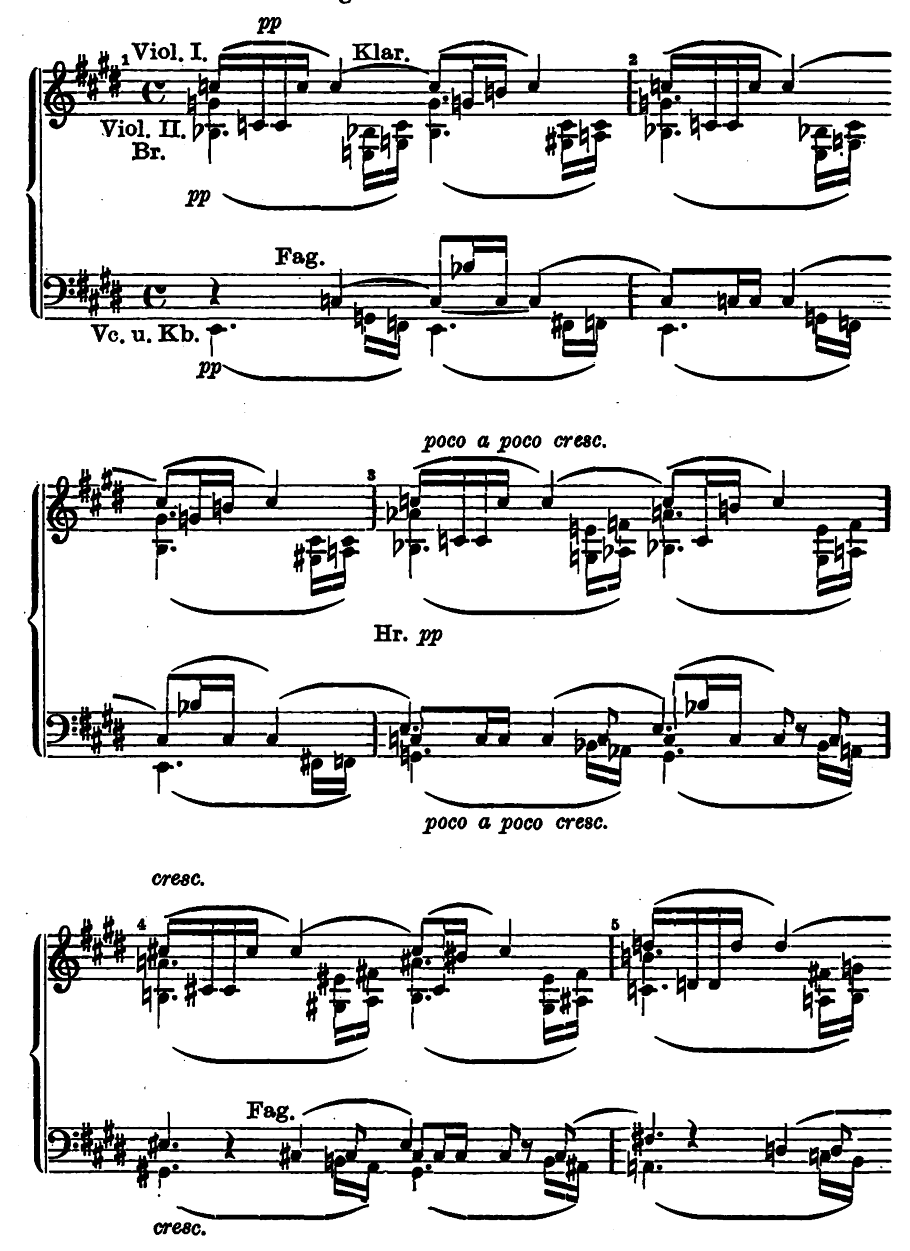
[1]) Denn es ertönt zu einem As-Dur-Akkord, aber frei ein- und abspringend, auch nicht etwa als freie Vorausnahme zum nachfolgenden Akkord erklärbar, der auch kein *g* enthält. (Der Auftakt des Beispiels Nr. 60 ist in der obigen Taktnumerierung nicht mitgezählt.)

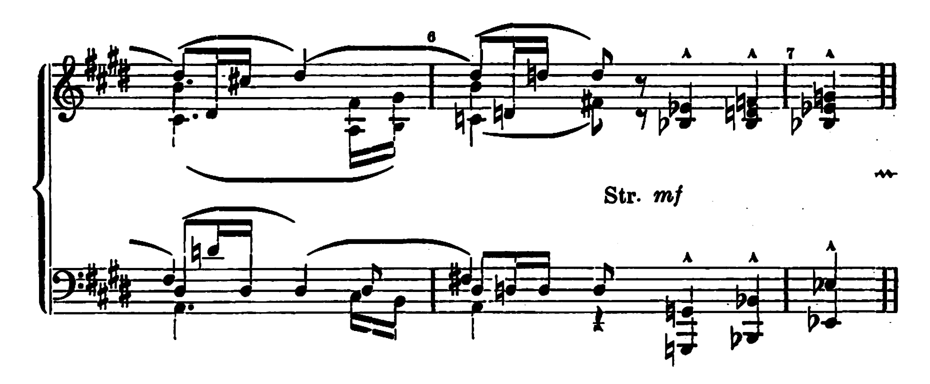
[2]) Es erscheint frei in den Klang fis-a-c-es eingestreut, wieder in großen Intervallen abspringend. — Daß hier überall Druckfehler in der Partitur vorliegen, ist wohl schwerlich anzunehmen, da die maßgebenden Klavierbearbeitungen zu 4 Händen von J. Schalk und Loewe sowie für 2 Hände von Loewe, denen das Manuskript vorliegen mußte, damit übereinstimmen.



## VII. Symphonie, 2. Satz.

**Nr. 78. Sehr feierlich u. langsam.**






Alle einzelnen Stimmen wiederholen ihr Motiv mehrmals in gleicher Tonhöhe, dann rücken sie es um eine Stufe aufwärts, wiederholen es wieder usw., und dabei schreiten sie nicht gleichzeitig ihren allmählichen Weg zur Höhe empor. Durch die gleichförmigen Wiederholungen entsteht zugleich etwas Verhaltenes innerhalb des langsam hinanschichtenden Steigerungszuges. Durch diesen Vorgang ergibt sich auch für die übergreifende Klangumhüllung eine allmähliche Rückung: man erkennt die Akkordbilder $C^7$ (1.—3. Takt), $Cis^7$ und $D^7$, aber sie sind nicht bloß durch rhythmische Verschiebungen verschleiert, ihre Dissonanzen lösen sich nicht und besonders der Schluß scheint jeder Gesetzmäßigkeit zu entbehren. Im Einzelnen betrachtet, erklärt sich zunächst das *as* und *a* des 3. Taktes sehr deutlich aus der durchgängigen Aufwärtsbewegung der II. Violine durch den Klang $C^7$ hindurch; indem sich die Motivlinien nicht gleichzeitig zur Höhe schieben, hält auch beim Eintritt des $Cis^7$ im 4. Takt die II. Violine noch beim *a*, steigert über *ais* weiter, und wo sie den Akkordton *h* erreicht, sind die übrigen Stimmen bereits ins Gefüge von $D^7$ gerückt. Zugleich ergab dieser ganze Vorgang, daß die Akkordsepten sich nicht auflösten, das Zusammenhangsgefühl läßt die Klänge eben nur als übergreifend, ausgleichend, aber in dieser Strecke als das Sekundäre erscheinen. An solchen Stellen, wo nebeneinander strömende Linien klangbildend wirken, daher die klangeigenen Gesetze überwinden, ist Bruckners Harmonik reich; doch das alles wäre noch nicht so bemerkenswert wie der nun folgende Vorgang: wo der Akkord $D^7$ eintritt (5. Takt), hält die II. Violine mit dem erwähnten h noch im Durchgang, dieser aber bleibt auch ungelöst, wo der ganze Anstieg mit der Hälfte des letzten Taktes abbricht; es folgt ein neuer thematischer Ansatz in

Es-Dur, ohne daß vorher die Stimme mit dem h bis in einen Akkordton von $D^7$ ausgemündet wäre[1]). Auch diese unvollendete Bewegung ist weder ein Versehen noch bedarf sie einer Umdeutung des Akkords, zu $h^9$ etwa, sondern sie will genommen sein, wie sie entstand und auch ganz natürlich wirkt; sie ist aus der Dynamik motiviert: die Steigerungswelle streicht gegen eine Pause hinaus, und diesem Abbrechen vor dem Neuanschichten in Es-Dur gibt der unvollendet hängenbleibende Ausklang seinen harmonischen Ausdruck, die Formdynamik ist souverän bis über die Klanggesetze; hier spielt also nicht mehr bloß die Linienbewegung, sondern die symphonische Wellenbildung mit. Bemerkenswert ist noch die Logik des Es-Dur-Einsatzes selbst; rein harmonisch betrachtet, wäre es nach $D^7$ ein einfacher Trugschluß (also statt eines erwarteten g-Moll dessen Unterterzklang); diese Wirkung spielt zwar mit, stärker aber und maßgebender ist die Rückung, die sich von den Klängen auf *c*, *cis* und *d* nunmehr bis ins Es-Dur weiterschiebt.

Bei Fällen wie allen den besprochenen herrscht nicht irgendeine „Variante" der normalen Harmoniegesetze, sondern stets ein bestimmtes schöpferisches Prinzip, das sich seine Klangvorgänge und ihre Logik schafft. Daß dabei die einzelnen Klangkörper selbst in Wohllaut gerundet erscheinen, kann die Analyse verfänglich irreführen. Umzudeuten, irgendeine Modulation mittels Alteration und Vorhaltstönen oder mittels übersprungener Akkorde u. dgl. zu rekonstruieren, das ist rein technisch immer möglich, man kann alles in alles verwandeln und stets irgendeinen verkappten tonalen Zusammenhang hereinzwängen, — die Frage aber bleibt stets die, ob man es an den betreffenden Stellen tun soll; oft ist dies selbst dann grundsätzlich falsch, wenn sich sogar ein höchst einfacher Zusammenhang nachweisen ließe. Um Bruckners Harmonik zu begreifen, muß man hören und wieder hören, mit bloßem Analysieren verliert man sich in Papiertheorie; jedenfalls darf man nicht alles nach gleichem Schema anfassen, man muß erst den schöpferischen Grundzug herausspüren, der sich sein klangordnendes Prinzip von Fall zu Fall schafft. Überlegen greift Bruckner oft mit kühner Voraussetzungslosigkeit in die Tonmasse und gibt ihr neue Gesetze; die

[1]) Man kann hier natürlich auch nicht annehmen, daß der Ton b des Es-Dur-Klanges als Lösung (= ais) wirke, da eben das h als steigend erreichter Durchgang Fortsetzung nach oben verlangt. Jene Annahme würde auch völlig dem Musikgefühl widersprechen.



Prinzipe, die ihnen dann zugrunde liegen, beweisen, daß er die ganze Harmonik dynamisch anfaßte, auch die Tonalität nicht formalistisch nahm, sondern schöpferisch formbedingt, gleich wie er es mit den Formproblemen hielt; trotz der Logik haftet an seinem Klangsystem nichts von mechanischem Apparat, alles ist voll naturhafter Schöpfungsspannung. Neuerer in der Harmonik ist nicht, wer mit der Tonmaterie neues Kombinationsspiel treibt, sondern wer ihr neue Rätsel entlockt.

### *Harmonik als Farbe*

Jede Erscheinung in der Harmonik dient der Farbe und Spannung zugleich, strahlt aus dieser in jene aus. Alle die erwähnten Eigentümlichkeiten, von den grundlegenden bis zu den Grenzfällen, wären einseitig betrachtet, wenn man sich dem Farbenglanz verschlösse, den sie ausspiegeln; aber es gibt noch gewisse Erscheinungen, die besonders stark und deutlich auf jenes eigentümlich rätselvolle Phänomen sinnlicher Klangwirkung gerichtet sind, das man als die harmonische Farbenwirkung zusammenfaßt. Der Sinn für die ungeheure Bewegtheit, die auch in diesen musikalischen Sinnesreflexen lebt, ließ Bruckner zuweilen schon die Tonart selbst in gewissen Schwankungen gestalten, sogar innerhalb einfacher Themen. Man betrachte nochmals das Gesangsthema der IX. Symphonie (s. Nr. 26). Schon die beiden ersten Takte lassen ins A-Dur ein fis-Moll-Element hereinschillern: ihr Ende bringt beidemale mit dem Cis-Dur-Klang Andeutung einer dahin gerichteten Zwischendominante, der aber wieder der A-Dur-Klang folgt; ließe sich dieser auch technisch als freie Trugschlußwirkung an Stelle des angeregten fis-Moll-Akkords[1]) erklären, so ist damit nichts getan, man muß die Wirkung eines irisierenden Klangfarbenspiels daraus wahrnehmen, und dieses erscheint gleich höchst

---

[1]) Man beachte, daß auch hier eine freie Nebennotenbehandlung (der vorhin besprochenen Art) im Zusammenwirken mit dem ganzen Farbenschillern durchdringt: die II. Violine bringt jeweilen auf das 4. Viertel zum Cis-Dur-Akkord den Ton *fis*, der aber ungelöst ins *cis* abspringt; es wäre ungenügend und äußerlich, etwa im letzten Achtel das *eis* der I. Violine oder auch im nachfolgenden Takt das *e* der II. Violine als den Auflösungston anzusehen, vielmehr hebt gerade dies frei abspringende *fis* der II. Violine jenes Hinüberschillern ins fis-Moll, ebenso wie auch schon im 3. Viertel das *fis* der Bratschen. Die ersten zwei Takte sind richtig doppel-tonal, Schwebe zwischen A-Dur und fis-Moll, wie der spätere Gang von anderer Seite bestätigt.



kunstvoll vergrößert, wenn man über die ersten acht Takte blickt. Der erste Viertakter nämlich bringt nach dem erwähnten Klangvorgang noch in der 2. Hälfte des 3. Taktes (zuerst durch chromatische Durchgänge verschleiert) den H-Dur-Akkord, also die Zwischendominante zur V. Stufe, die im 4. Takt auch folgt, worauf er nochmals mit der gleichen Zwischendominante schließt, in „offenem" Bogen, wie S. 371 ausgeführt. Nun würde der zweite Viertakter seiner Melodie nach genaue Sequenz sein (um eine kleine Terz emporgerückt), harmonisch aber wäre die genaue Sequenz dann hergestellt, wenn man sich für die ersten zweieinhalb Takte statt der wundervollen mystischen a-Moll-Wendung den C-Dur-Akkord dächte; wie leicht zu erkennen, würde dann (von C-Dur aus analysiert) alles Akkord für Akkord die genau gleichen Verhältnisse aufweisen, die im ersten A-Dur-Viertakter herrschen, nur um eine kleine Terz emporgerückt. Und dies Prinzip liegt auch zugrunde, nur daß jener C-Dur-Akkord selbst durch seine Mollparallele ersetzt ist, der Ansatz des zweiten Viertakters genau jenes Klangschillern anders und verstärkt wiederspiegelt, das schon im Themenansatz seine Reflexe auswarf: das Irisieren zwischen Tonika (A-Dur) und Mollparallele (fis-Moll). So herrscht aus dem Farbenspiel eine bewundernswerte Einheit über diesem Thema, die man auch verspürt, trotzdem das wirkliche Klangfolgenbild selbst nicht gerade unmittelbare Einfachheit aufwiese. (Zudem belegt auch dieses Beispiel das schon früher betonte Eingreifen verborgen tonaler in außertonartlich sequenzierende Zusammenhänge: diesen zufolge begänne der zweite Viertakter mit dem C-Dur-Akkord, diese Terzrückung ist aber wenigstens auf gleichen Grundton wie der erste Viertakter durch die Mollwendung verschoben. — Noch eine weitere feine Verborgenheit mag in Ergänzung zu S. 371 hier beachtet sein: der erste Viertakter endet mit dem H-Dur-Akkord zwar in „offenem" Bogen, der zwischendominantische Klang bleibt ungelöst; aber wenn ihm auch der a-Moll-Akkord folgt, so liegt doch die Strebung der Zwischendominant nach *e* im Melodieton selbst erfüllt; in der Tat ist es einer jener vorerwähnten Fälle, wo ein Ton mehrfache Dynamik trägt: er wirkt als Grundtonauslösung und ist zugleich doch Quint; ja, auch Durterzwirkung schwingt in ihn ein, aus dem Hereinhören der erwähnten C-Dur-Sequenzwirkung und aus Analogie zum Anfangston *cis* des 1. Taktes. Alles in allem welche Fülle kunstvollster Zusammenhänge und welches Innenleben selbst in solch kurzer Themenharmonisierung!)

In diesem Thema herrscht also nicht tonale Einheit, sondern tonale Bewegtheit als Prinzip, aber eine einheitlich geregelte Bewegtheit. Und dies entspricht hier ganz dem geheimnisvoll schwebenden Charakter des Themas und bringt es auch zu den gebrochenen Lichtwirkungen der vorangehenden Stellen (vgl. S. 564) wie der ganzen Symphonie in künstlerischen Einklang. Dieser Dämmertönung der Neunten entsprechen auch die ineinanderschimmernden Akkorde, und hier im etwas farbiger herausleuchtenden Gesangsthema weitet und lockert sich dieses Prinzip aus der Gleichzeitigkeit zweier Klänge zum irisierenden Ineinander zweier Tonartsreize.

Überhaupt beruht das Farbenspiel wesentlich in der Wechselwirkung der Klänge, den Reizen, die aus ihrer gegenseitigen Belichtung hervorgehen: wie in der Form, so neigt auch in der Harmonik das Schwergewicht zu den Erscheinungen des Übergangs, zu den Wirkungen, die erst aus ihm erstehen. Man kann dies zwar überall bei Bruckner, besonders konzentriert aber an jenen fast in jedem Satz vorkommenden Stellen beobachten, die einen Höhepunkt breiten und meist ruhigen Ausschwelgens in Klangfarben darstellen. In ihnen herrschen dann die Dreiklangsformen und einfacheren Septakkordformen (meist nur dominantische) vor, um das Leuchten der Akkorde nicht durch stärkere Dissonanz zu trüben. Man kann dann diese relative Klangwirkung — oder, was dasselbe ist, die absolute Fortschreitungswirkung[1]) — schon bei jeder einzelnen Akkordverbindung spüren: sie beruht im Eigencharakter der einzelnen Fundamentbewegung und Klangverwandtschaft, und schon das läßt wieder Bruckners Festhalten an Sechters Grundlehre von den Fundamentfortschreitungen begreifen, trotzdem er gerade mit diesen Wirkungen Grelligkeiten erzielte, die weit über Sechters Horizonte gingen; so erscheint hier namentlich die Farbenfreude in großen und kleinen Mediantfortschreitungen aller Art, auch in chromatischen usw.; aber es sind keineswegs bloß solch tonartsdurchbrechende Rückungen, die da ihr Spiel treiben: auch die allereinfachsten Fortschreitungen bis zu denen der Kadenz zurück gewinnen da unter Bruckners Kunst eine Wirkungsintensität, die nur aus dem intensivsten Gefühl für die Grunderscheinungen erklärbar wird. Und wie schon in anderm Zusammenhang erwähnt, liegt in Wechsel und

[1]) Denn der in der Fortschreitung liegende relative, der Verbindungs-Effekt wird als absolutes, selbständiges Element der Farbentönung verwertet.



Abstufung auch für die Farbenwirkungen die unerschöpfliche Steigerungsmöglichkeit. Nun besteht aber solche relative, d. h. aus dem Wechselverhältnis der Klänge ausgespiegelte Wirkung nicht bloß zwischen unmittelbar einanderfolgenden Akkorden; breiter abliegende, die einander entsprechen (z. B. als Höhepunkte usw.), ferner ganze Gruppen treten in gegenseitige Belichtung, die letzten Endes im Grundtonverhältnis beruht. Daß auch hierbei vor allem die Gegensätze von dominantischer und von subdominantischer Tonartsregion, von Kreuz- und Be-Tonarten, ihre Bedeutung gewinnen, ist klar; sie entstehen meistens schon bei Bruckners mediantischen Fortschreitungen und sind dabei oft geschärft, indem der subdominantisch gerichtete Klang zugleich nach Moll dunkelt, oder umgekehrt, z. B. in den Mediantwendungen A-Dur nach f-Moll oder es-Moll nach H-Dur u. dgl. Auf alle diese Erscheinungen hin beobachte man z. B. die strahlend farbigen Klangausbreitungen im 1. Satz der IV. von K—L[1]), oder im 1. Satz der V. nach K oder im 1. Satz der VI. von W an u. a. m. Und man beachte, wie nach jeder Fortschreitungswirkung auch gleich wieder ein tonartlicher Zusammenhang über die farbenfroh gegeneinander abgetönten Klänge übergreift, sie zusammenbindet, sodaß die augenblickliche Einzelwirkung doch sogleich wieder zur Gesamtheit in organische Beziehung tritt. Es ist im Kleinen das Gleiche, wie es sich schon bei der Durchbrechung der Tonalität durch Sequenzrückungen zeigte: stets kettet sich zwischen gewissen Punkten der Rückungsstrecken wieder tonartlicher Zusammenhang ein und bezwingt sich die entstandenen Fernverhältnisse wieder in seine Einheit[2]). Man kann Bruckners Har-

[1]) Die Wege finden sich bei der Gesamtbesprechung erörtert, da sie innigst mit Formvorgängen größten Ausmaßes zusammenhängen.

[2]) Man beachte z. B. auch innerhalb des Gesangsthemas im 1. Satz der Achten (bei B) die starken Rückungswirkungen. Sie erscheinen wie einzeln dahinstreichende Klangzüge und schon ein kurzes Eindringen entschleiert die geradezu unvergleichliche Zielsicherheit, mit der nach 22 Takten wieder zu neuem Themenansatz im Ausgangsakkord G-Dur zurückgefunden ist. Es sind Bogen von hellseherischer Kühnheit, die Bruckner da in den harmonischen Wandlungen auslegt, und gerade daß sie ihre Gesetze bergen, scheint verwirrt zu haben; man hätte derlei vielleicht ruhiger hingenommen, wenn es wirklich ein freies Umherschweifen darstellen würde, aber schon das naive Hören verrät, daß hier sehr bestimmte Zusammenhänge lebendig sind. Es enthüllt sich insbesondere auch leicht, wie die einzelnen Bogen gegen Höhepunkte mit harmonischer Aufhellung hintreiben, und die Neuansätze

monik nur verstehen, wenn man stets, im Kleinen wie im Großen, das Zusammenwirken von Rückung und Tonartsverwandtschaft im Auge hat.

Auch die lebhaftere modulatorische Haltung gewisser Strecken ist im Grunde Ausdruck des vordem schon unter ganz andern Erscheinungen beobachteten Tonartsverflackerns unter dynamischem Einfluß. Das Bewegungsspiel griff bei Bruckner unmittelbar in die harmonische Breitung, die ganz der Ausdruck seines expansiven Kunstgefühles ist; es durchsetzte sie bis in letzte, feinste Teilauswellungen. Bei Bruckner muß gleich der Einfall weit über die Kraft einer Melodie hinausgegangen sein, das Phantasiespiel stets ganze Klangbreitungen umfaßt haben; das zeigt sich schon darin, wie er dabei einzelne Augenblicke von ihrer ganzen harmonischen, der potentiellen Spannung aus in Zusammenhang mit dem Ganzen gehalten hat, derart wie das melodische Hören an sich von der kinetischen Energie der Töne aus Bogen und Zusammenwölbungen gestaltet.

Wo aber das Farbenspiel einzelner Fortschreitungen hervortritt, ist auch zu verspüren, wie die Wirkung des einzelnen Akkords an sich, der absolute Klangeffekt durchdringt und sich gegen die Reihe der Fortschreitungswirkungen behauptet, zu denen jeder Klang hinüberspielt. Dies hängt schon mit Bruckners starkem, durchdringendem Sinn für die einzelnen Tonartscharaktere zusammen, an den hier nur kurz erinnert sein mag. Er allein ermöglicht ihm auch die ungeheuren Ausbreitungen eines Grundklangs in den Symphonien (wie z. B. des E-Dur in der VII., des d-Moll in der III. und IX. usf.), wobei die Tonart an sich in einer Urgewalt und Stimmungswirkung durchdringt, wie sie nur einem Mystiker beschieden war. Wie stark die Neigung zur „Absolutierung" der Klänge, geht schon daraus hervor, daß in manchen Sätzen bestimmte Akkorde wiederholt als absolute Klangreize eintreten, zum Teil sogar unvermittelt (so meist der tonartliche Grundakkord, oder im 1. Satz der IV. neben diesem, dem Es-Dur-Dreiklang, der erste Trübungsklang, der (im 7. Takt) aus diesem herausleitet, oder im 1. Satz der IX. neben dem d-Moll der erste herausragende Abweichungsklang, der Ces-Dur-Akkord,

---

wieder tief in die Be-Tonarten zurückdunkeln, wie aber die Wahl von Ausklangs- und Ansatz-Akkorden die Gesamtentfaltung disponiert, wie alles gegen den Gesamthöhepunkt des A-Dur-Akkords hinstrebt, der sich als Wechseldominante rasch über die Dominante ($D^7$) kadenzierend ins G-Dur zurücklöst. (Vgl. die Gesamtbesprechung.)



u. dgl. m.). Mit dem absoluten Tonartscharakter hängt es auch zusammen, daß strahlende Höhepunkte (und zwar von verschiedenen Tonarten aus) gerne bestimmte Akkorde wie gegen das Licht hin ausspiegeln: den A-Dur- und den E-Dur-Dreiklang; Dunkelungspunkte sind mit Vorliebe der As-Dur- oder f-Moll-Akkord; doch bleibt derlei nicht etwa pedantisch zu nehmen. Hingegen pflegt Bruckner gegen den Tonkreiszenith, Klänge aus der Nähe von Fis-Dur oder Ges-Dur usw., schon gewöhnlich in fieberhaft erhitzten oder mystischen Wirkungen hinzuwenden (daher zugleich vielfach unter p-Wirkungen), indem er mit ihnen schon die hochgeheimnisvollen Eindrücke der Enharmonik empfindet, mit denen sie zum andern Tonartsbereich wenden oder wenigstens potentiell zu ihm hinüberwirken. In der Tat ist die Enharmonik, hatte sich das Ohr einmal mit den akustischen Voraussetzungen der gleichschwebenden Temperatur abgefunden, eines der größten Mysterien der Harmonik; in ihr oszillieren die Spannungen; die Wandlung, die sich vollzieht, wenn z. B. ein Fis-Dur in Ges-Dur überfließt, beruht in klangdynamischen Spannungen, welche die ganzen Grundlagen und Auswölbungen des Tonartskreises erschüttern, gegensätzliche Polströmungen ausgleichend ineinanderfluten lassen, im Klangbereich einer Naturkatastrophe entsprechen. Es gibt wenig Ereignisse, die Bruckner mit ähnlicher Scheu behandelte[1]); er verwertet auch wirklich volle enharmonische Wendungen mit Vorliebe bei seinen katastrophenartigen Gewaltausbrüchen, oder aber in schwerster Mystik ganz leiser Klänge, wie namentlich auch die geistlichen Werke beweisen.

---

[1]) Auch aus der theoretischen Erklärung, die Bruckner der Enharmonik gab, geht hervor, welche tief durchdringende Wirkung er in ihr empfand; denn er kehrt nichts von ihren äußeren Erscheinungen hervor, sondern bezeichnete als ihr wesentlichstes Moment einen Vorgang der inneren Klangspannung und Kraftströmung im Akkord: daß nämlich die Enharmonik die Macht besitze, Dissonanzen aufzuheben, somit Kraftzustände, die von ihm als besonders schwergewichtig empfunden wurden. Dabei dachte Bruckner an jene enharmonischen Wendungen, die nicht einen ganzen Akkord, sondern einzelne seiner Töne umändern, damit auch die Dissonanz in einen andern Ton dringen lassen, somit Umlagerung der Spannungszustände bewirken; z. B. bei Verwandlung von *d-fis-as-c* (Alteration von $D^7$) in *as-c-eses-ges* (Alteration von $As^7$) u. dgl. — Bruckner drückte das so aus: „Enharmonische Verwechslungen sind insofern der Schlüssel zur neuen Schule gewesen, als das Hauptgesetz der alten Schule, daß eine Dissonanz nie Konsonanz werden darf, oft durchbrochen erscheint.“ (Mitgeteilt bei Max Auer, „Anton Bruckner“, S. 48).

Alle diese Farbenwirkungen nun überträgt Bruckner gerne auch auf große Distanzen, und es ist klar, daß hierbei mehr die etwas grelleren vordringen, da sie über vielerlei Zwischenvorgänge hinweg in Wechselwirkung bleiben müssen. Hier ist nicht nur an das Tonartsverhältnis zu denken, das bei ihm z. B. verschiedene Themengruppen aufweisen, auch nicht bloß an das der Sequenzen, sondern an die Entwicklungsdynamik überhaupt. So verwertet er die Rückungseffekte namentlich auch hochgenial im Dienste der Raumperspektiven; sein plötzliches Umschlagen in andere Klangschicht, z. B. die dünner Höhenklänge, verbindet sich oft mit plötzlichen harmonischen Verschiebungen; auch damit steigert sich vielfach der Ausdruck des Visionären. Auch alle Arten seiner Weitenwirkungen zeigen viele kunstvoll empfundene Tonartsrückungen, die oft, um den Eindruck in einem Vergleich zu kennzeichnen, wie harmonische Luftschichtveränderungen wirken. Auch bringt Bruckner die plötzlich starken Kreuz- oder Be-Tonarten mehr im Eindruck großer Fernwirkungen, während einfachere Schichtstaffelungen sekundweises Empor- oder Hinabrücken bevorzugen. Auch hier spielen naturgemäß absolute Klang- und Tonartswirkungen mit: so wenn Bruckners plötzliche Tiefenaufrisse gewisse Be-Tonarten bevorzugen (B, Es, Ges). Dann aber schaffen die Rückungen öfters bestimmte Wechselwirkung zwischen den Steigerungswellen bei Herannahen des Höhepunkts; daß dies in einfacher Form durch sequenzartige Reihung der Teilhöhepunkte erfolgen kann, wurde schon in anderm Zusammenhang erwähnt, doch ruht eine viel verborgenere Kunst oft im harmonischen Verhältnis des Endhöhepunkts zum vorangehenden Teil; jenes Zurückfluten der Brucknerschen Psyche vor dem höchsten Lichterlebnis läßt oft eine Steigerung bereits zielstrebig die Tonart des Endhöhepunkts gewinnen, und wenn nun vor dessen Erreichung noch ein Ermatten oder Abbiegen eintritt, so wendet die Harmonik zu plötzlichen Farbenflutungen, deren Mystik zu Bruckners größten Klangeingebungen gehört; in der Regel treten dabei Wendungen zur chromatischen Untersekund der (schon erreichten oder wenigstens angedeuteten) Höhepunktstonart ein[1]. Wie man hieran wieder sieht, sind auch diese Farbenwirkungen keineswegs von den Spann-

[1]) Besonders prachtvolle Wirkung erzielte Bruckner damit in der Motette „Virga Jesse“ („Das Heil der Welt“); vgl. die Gesamtbesprechung. Hier kann man es in verhältnismäßig kleinerem Rahmen gut beobachten, es kommt aber auch in den Symphonien und Messen sehr viel vor.

wirkungen zu sondern, welche Harmonik und Formdynamik in Einklang bringen. Oder man betrachte die umgekehrte Erscheinung am Ende des 1. Satzes der IX.; das endgültige d-Moll ist schon erreicht, da hebt sich, wie aus der Kraft der ganzen Motive, die Harmonik noch ins Es-Dur über dem *d* als Orgelpunkt und sinkt wieder ins d-Moll zurück, dies sogar zweimal; das Es-Dur ist schlechtweg die Tonart der Oberschicht, die sich in gewaltigster Druckwirkung noch in der Schlußsteigerung über dem Hauptgrundton auftürmt[1]). Wenn man in dieser Weise Klang- und Tonartsverhältnisse über größere Strecken betrachtet, so findet man, wie zuweilen die seltsamsten modulatorischen Abwege aus bestimmten Rückungsverhältnissen ganz einfachen Zusammenhang aufweisen, Farben- wie Spannwirkungen dem Wellenspiel unterordnen. In scheinbaren Entfernungen liegt doch die Nähe.

Zu den Einzelwirkungen harmonischer Einfärbung gehört auch das Einschillern kirchentonartlicher Wendungen, das bei Bruckner keineswegs auf die kirchlichen Werke beschränkt ist, in diesen freilich besonders hervortritt. Altkirchliche Tonfälle durch-

[1]) Beide Wirkungen vereint, Überhöhung der Haupttonart um einen Halbton und zuvor schon Herabsinken in die chromatische Untersekundtonart zeigt z. B. das Finale der IV. (vgl. Gesamtbesprechung). — Im Grunde beruht diese Technik in nichts anderm als einem verbreiterten Leittonempfinden. Die Brücke von diesem aus bis zur ganzen Leitton-Tonartsstrecke bilden folgende Erscheinungen kleineren Rahmens, die in der Weitung des Leittons zu Leittonklängen beruhen. Wie nämlich diese schon mit dem sog. neapolitanischen Akkord von der Obersekunde her längst die Tonartskreise durchsetzten, so führt Bruckner auch schlechtweg den unteren Leittonklang schon in schlichte Kadenzierungen ein (z. B. in C-Dur oder c-Moll den H-Dur-Akkord); er erscheint also nicht etwa nur als Zwischendominante zur III. Stufe in Durtonarten, sondern als selbständiger Strebungsakkord, wobei denn Bruckner ihm auch öfters die andere Leittonwirkung der Dominante bald folgen läßt. So findet sich schon in der I. Symphonie das Finalethema einzelne Male harmonisiert; man betrachte z. B. seinen Volleintritt bei K: es steht in c-Moll und wendet über $II^7$ unmittelbar zum untern Leittonklang H-Dur, von da über die Dominante in den engeren Kadenzkreis von c-Moll zurück. Auch im 1. Satz der Dritten findet man derlei viel, z. B. gleich innerhalb des ersten Themenkomplexes; man betrachte die Harmonisierung der vorherigen Unisonlinie vom 9. bis 15. Takt nach A: in das d-Moll tritt (13. Takt nach A) der Des-Dur-Akkord und ihm folgt unmittelbar die Dominante $A^7$ in Rückkadenzierung zum d-Moll-Klang.

dringen zwar in erster Linie melodische Erscheinungen selbst, doch machen sie sich bei Bruckner auch gerade innerhalb einer Melodik, die von altem Choralstil zu modernster Führung abweicht, durch Klangwendungen geltend, technisch gesprochen also durch absolute Fortschreitungseffekte, die einen Kirchenton-Charakter spiegeln. Vor allem phrygische, dorische, auch mixolydische Wendungen dringen durch, und auch hierbei ist noch keineswegs ein Herausspringen aus der Haupttonart mitbedingt; wenn es gewisse Störungen an ihr bewirkt, so pflegt es an Kadenzen von Teilabschlüssen zu sein. Da stellt sich, von moderner Tonart aus gesehen, der technische Vorgang so dar, daß die erwartete Schlußwendung in eine der typischen kirchentonartlichen Klangwendungen umschlägt, wodurch der Tonikaschluß unterbunden wird[1]); doch auch sonst scheinen inmitten der Harmonik solche Wendungen auf. Da nun diese gegenüber den Wendungen des romantischen Klangstiles sehr einfach sind, bedurfte es ihrer sinnfälligeren Herauskehrung, wenn sie überhaupt charakteristisch heraustreten sollten; das spürte Bruckner mit großem Feingefühl und erreichte es teils durch Wiederholungen und Zusammendichtungen solcher kirchentonartlicher Fortschreitungen, teils indem er sie gerade an Stellen setzte, wo ein anderer einfacher Schluß in der Erwartung angeregt war, ferner zuweilen durch Vereinigung von Elementen verschiedener Kirchentonarten[2]). Letztere ist an sich altüberkommen, sogar noch aus der mittelalterlichen

[1]) Als Einzelbeleg können im Tedeum die Takte vor E dienen. Eine d-Moll-Teilstrecke mündet zunächst in den Grundklang und schlägt von da noch zuletzt („*tuae*", 1 Takt vor E) in den E-Dur-Akkord, die typische phrygische Schlußwendung herauskehrend; aber es geschieht nicht so, daß sie in die engere Tonart eingeschlossen wäre, was diese zwei Klänge nach a-Moll (mit dem subdominantischen und dominantischen Ausklang der phrygischen Harmonisierung) verwiese, sondern Bruckner wählt die grellere Einfügung der festen Kirchentonformel unmittelbar in das d-Moll. Auch die folgende Teilstrecke wendet nicht etwa nach a-Moll, die Formel springt eben frei heraus.

[2]) Auch eindrucksvolle Vereinigungen harmonischer mit den alten Unison-Wirkungen heben zuweilen die Kirchentonartlichkeit; z. B. in der Art, daß bei Sekundfortschreitungen der Klänge, die an sich als deutliches kirchentonartliches Element öfters verwertet sind, der eine Klang nur im Unison des Grundtones angedeutet ist, der andere im vollen Dreiklang erscheint. (So wenn z. B. in der Antiphon „Tota pulchra" der Volleinsatz des Chores in alter Weise unison auf *g* erfolgt und dann in den F-Dur-Akkord übergeht, u. dgl. mehr).

Einstimmigkeit, nimmt aber bei Bruckner stärkere Formen an. Doch mit all dieser intensiveren Herauskehrung steigert er im Grunde einen Vorgang aus der Mehrstimmigkeit des 16. Jahrhunderts, vielmehr er wendet ihn innerhalb anderer Voraussetzungen wieder künstlerisch an; damals nämlich wurden die alten Kirchentonarten vom Gefühl für die Dur-Moll-Harmonik allmählich aufgesogen, und wenn nun ihre Art (die vor allem theoretisch noch vorschwebte) von den Meistern gewahrt werden sollte, so mußte auch schon gewisse betontere Hervorkehrung ihrer Sondereigentümlichkeiten Platz greifen; dem zuliebe zog man auch mehr die charakteristischesten Besonderheiten ans Licht, während die ältere Mehrstimmigkeit noch gleichmäßiger von den vielen verborgenen Merkmalen der Kirchentonartlichkeit durchsetzt war. Je mehr das Gefühl für sie in der Renaissancezeit bedroht wurde, desto mehr hob man ihre spezifischen Merkmale heraus; die Kirchentonarten wehrten sich gegen ihren Untergang. Bei Bruckner nun ist der geschichtliche Vorgang ein andrer, für ihn ging es darum, sein starkes kirchentonartliches Grundgefühl durch das hochromantische Farbenwunder wieder durchdringen zu lassen; mußten die kirchentonartlichen Wendungen selbst damit etwas greller werden, so wußte er sie doch so in den Gesamteindruck einzuweben, daß damit ihre keusche, tiefstille Art gewahrt blieb, daß sie nie als Absicht aufdringlich heraustreten und dem Ganzen nur eine Durchfärbung geben; auch das vermochte er nur bei seinem unendlich feinen Sinn für die Relativität der Wirkungen.

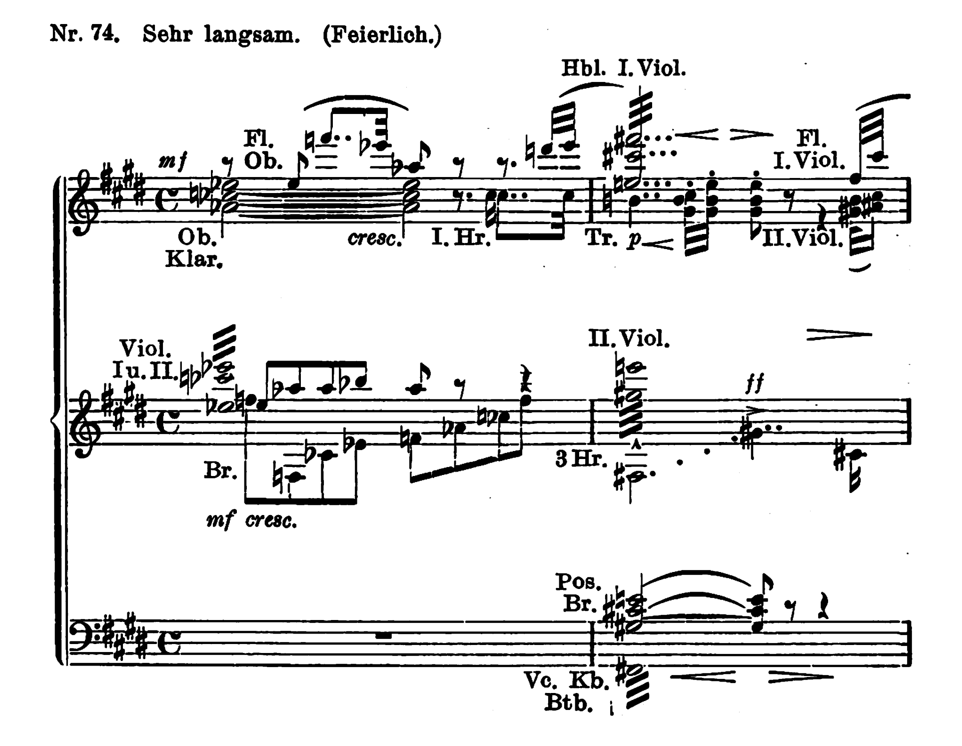
Abtönungswirkung im eigentlichsten Sinne weist Bruckners Harmonik bei solchen Stellen auf, die sich dem Impressionismus nähern, und das geschieht bei ihm oft im höchsten und kühnsten Grade. Doch gerade da dringt bei Bruckner weniger grelle Farbigkeit als gedämpft versponnene Eintönung hervor, daher vor allem vielfache Dissonanztrübung. Die unabgrenzbaren Wege gegen impressive Tönung hin zeigen sich schon in vielen einfacheren Dissonanzverspinnungen[1]), namentlich Liegestimmeneffekten. Doch möge hier nur ein kurzer Einzelhinweis Bruckners weitgehende impressio-
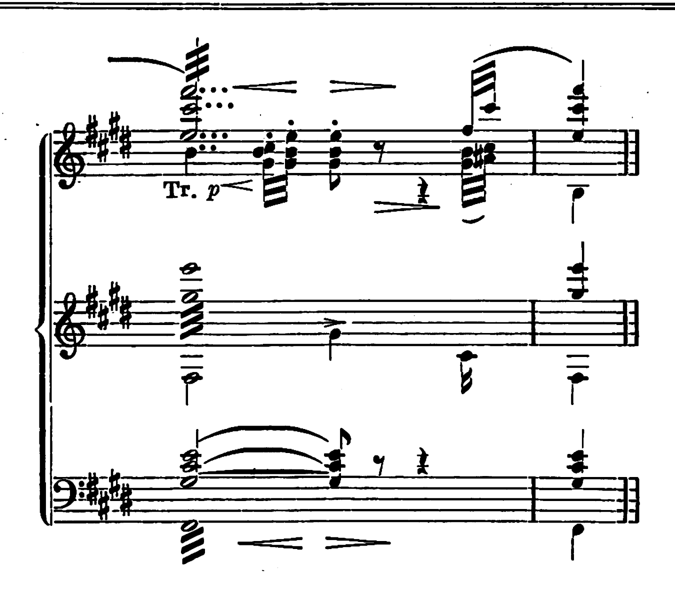
[1]) Man beachte z. B. auch die außerordentlichen Ganztonhäufungen im Scherzo der IV. oder im Adagio der IX., namentlich im Endteil, wobei die Klänge selbst zwar aus einfacher Terzenstruktur leicht erklärbar sind, die Setzweise aber sehr deutlich das Verschwimmende der Ganztonwirkungen als künstlerische Abtönung hervorkehrt.



nistische Empfindung kennzeichnen, die hinter jener der nachfolgenden Generation nicht zurücksteht, freilich nirgends bis zur Manier, noch bis zu ausschließlicher Durchbreitung getrieben ist; auch sie wahrt bei ihm die Wirkung von Grenzfällen und durchmischt sich zudem einem Reichtum sonstiger harmonischer Spannungen. Bald nach dem Beginn wendet das Adagio der IX. zu Klängen, die schon ihrer Einfärbung nach zu den mystischesten aller Musik überhaupt gehören; sie bereiten den Eintritt eines hochgeheimnisvollen Choralthemas der Tuben vor; gleichzeitig mit Motiven und orchestralen Klangfarben, namentlich dem eigentümlichen Geflimmer der Violinfiguren, entstehen dabei Klanghäufungen wie diese:

IX. Symphonie, 3. Satz.






Der Akkord des 2. Taktes selbst ist eine Terzschichtung auf *fis* bis zur Undezime (*fis-ais-cis-e-gis-h*); aber hier dringt vor allem das Moment der Klangtrübung damit hervor, das sich einem seltsamen inneren Leuchten und Ausflackern verbindet (wie es auch schon in der Intensität der Wendung zum Klang auf *fis* liegt). Das innere Verzittern des Klanges, das sich übrigens auch im Verschwimmen zu Ganztonwirkungen äußert, erhitzt sich innerhalb der geheimnisvoll gedämpften Abtönung zu solchem Grade, daß Bruckner gleichzeitig den Wiederzerfall der kühnen Klangtürmung andeutet: die Trompeten mit ihrem Zweiunddreißigstel-Motiv ballen wie einen Innenkern den weichen Septakkord cis-e-gis-h heraus, den nach Tiefen und Höhen die übrigen Töne zu umschimmern und zu verhüllen scheinen. Mehrere Eindrücke schwingen also unbestimmt ineinander, zudem ruht gerade in der angedeuteten Herauslösung einzelner Klänge zugleich eine hohe Spannwirkung, aus der sich Bruckners Harmonik niemals zu bloßen Farben- und Abtönungseindrücken hinausverliert.

Auch alle diese harmonischen Erscheinungen werden noch Illustrationen finden. Stets bleibt im Grunde das Verblüffendste die innere Gegensatzspannung zwischen der gewahrten schlichtgerundeten äußeren Klangform und der schwindlig phantastischen Zuspitzung zu Grenzwirkungen. Auch hier überall schafft Bruckner

nicht nur neue Gesetze, sondern formschöpferisch im Einzelfall neue Grundzüge des Tonstoffes, die zu Trägern von Gesetzen werden können. Dieser Geist hätte die Musik geschaffen, wenn es noch keine gegeben hätte.

## *Die instrumentale Farbe*

Wie die Harmonik das aus dem Innern ausgespiegelte Farbenspiel, so stellt die Instrumentation mehr das der äußeren Umhüllung dar. Doch bei Bruckner dringt auch sie mehr aus dem Innern, als flüchtiger Eindruck verrät, und diese Innenvorgänge sind stets die des Bewegungsspiels. Wenn man Bruckners Orchestration als überaus lichtprunkend, berauschend bezeichnete, so ist daran soviel richtig, daß ihm auch diese Fähigkeit blendend zu Gebote stand, aber das Schlagwort übersieht, daß seine orchestralen Farben zwischen strengster Askese und jenem andern Extrem sämtliche Zwischenstufen beherrscht und ständig aus Gesichtspunkten verteilt, die dem Vorwurf des äußerlichen Pomps Hohn sprechen[1]).

[1]) Die Gesamtbesetzung schwillt namentlich seit der VII. Symph. Bis dahin fordert Bruckner doppeltes Holzbläserquartett (in einzelnen Sätzen drei Flöten), vier Hörner, zwei oder drei Trompeten, drei Posaunen, von der Vierten an dazu Baßtuba, zwei oder drei Pauken (im IV. und V. Finale dazu Becken; das V. Finale schwillt überhaupt deutlich gegen die spätere Besetzung hinaus, wenn auch in der äußeren Stärke nur Kontrafagott und Triangel als bis dahin nicht verwendete Instrumente dazukommen). Die fünf Streicher erfahren fortschreitend auch Teilungen, erfordern auch von der I. Symphonie an wesentlich stärkere Besetzung. Mit dem Adagio der Siebenten kommen vier Tuben und Kontrabaßtuba zum bisherigen Orchester, dazu auch wieder Becken und Triangel. Die Achte und Neunte fordern alle Holzbläser dreifach besetzt (3. Fagott mit Kontrafagott wechselnd), acht Hörner (wovon vier in einzelnen Sätzen mit Tuben wechseln), dazu drei Trompeten, Alt- und Tenor-Posaune, Baß- und Kontrabaß-Tuba, drei Pauken, auch in Einzelsätzen Triangel und Becken, die Mittelsätze der Achten auch Harfen. Ferner wird das Streichorchester reicher geteilt und erfordert entsprechend stärkere Besetzung. — Es ist bekannt, daß nach Bruckner, namentlich durch Strauß und Mahler, die Holz- und Blechbläser (sogar das Schlagzeug), zu selbständigen, dem Streichkörper gleichberechtigten Gruppen erhoben wurden, während dieser bei den Klassikern noch ganz überwiegend Träger der Strukturen war. In dieser Hinsicht steht Bruckners Orchester auf halbem Wege: die Bläser sind in Farben und Stimmenbeweglichkeit bereits sehr gegenüber dem klassischen Brauch verselbständigt, aber nicht bis zu jener (damals auch rein technisch noch ungeahnten) Elastizität der Linienführung, die ihnen später Motive wie vormals nur den Streichern zumuten ließ. Auch darin gleicht Bruckners Technik etwa der Wagners.



Daß der Leuchtglanz bei ihm so überwältigend wirkt, liegt, wie jeder Formverständige sich von selbst sagen müßte, daran, daß er auf die Höhepunkte verteilt ist und daß er dabei zum natürlichen Ausdruck der inneren Fülle wird. Auch von der Instrumentation sollen hier nicht Einzelheiten sondern Bruckners Prinzip erläutert werden.

In der ganzen Musik gibt es zwei Grundzüge der Instrumentation, die sich bei Bruckner berühren, und zwar in einer Weise, die recht klar seine formgeschichtliche Stellung wiederspiegelt. Ganz allgemein betrachtet besteht der eine Grundzug darin, daß einzelne Satzteile ihre orchestralen Grundfarben tragen, die also mit dem Übergang zu einem andern Teil, z. B. einem andern Thema, wechseln, zuweilen schon in kurzem Wechsel einzelner Gegenüberstellungen, andre Male erst ganze Teilsätze eines zyklischen Werkes sondern; jedenfalls sind dabei die Orchesterfarben scharf voneinander abgegrenzt. Dies braucht nicht geradezu Gegensatzfarben zu betreffen, auch geringe Verschiedenheiten können an einer scharf heraushebbaren Grenze wechseln. Der andere Allgemeingrundzug beruht im Überfließen der Farben: ein Wechsel tritt ein, aber in die erste Farbenmischung dringen erst einzelne Elemente der kommenden, andere Teilfarbenzüge verschwinden, neue vermengen sich den übrig bleibenden, zielsicher strebt das wechselnde Kolorit einer andern Grundmischung zu. So reichverschieden das geschehen kann, der Grundzug der fließenden Farben tritt dem der begrenzten gegenüber. Wie dieser kann er sogar Gegensatzthemen überstreichen, ineinander verbinden, obwohl gerade diese stets am ehesten dem Übergangsprinzip entgegenstehen werden. Denn soviel ist sofort klar: der erste Grundzug hängt mit dem formalen Prinzip der Gruppen und Gegensätze, der zweite mit dem der fließenden Übergänge, der unendlichen Melodie und strömenden Formdynamik zusammen. Der erste beherrscht denn auch im Großen und Ganzen das klassische Orchester, was aber für einzelne Fälle von Übergängen und noch mehr Fälle ihrer bloßen Andeutung nicht blind machen darf. Denn nicht anders als in der Form selbst ist der geschichtliche Vorgang der einer scharfen Zuspitzung zum Gruppenprinzip aus dem Untergrund fließender Bewegung heraus, in die sich auch mit dem Ende der Klassik die Musik wieder zurücklöst.

Für den Grundzug der Farbenübergänge hatte Bruckner das große Vorbild in seinem größten instrumentalen Lehrmeister über-

haupt, in Wagner; aber der Grundzug schlummerte noch von einem andern, ursprünglicher in ihm verwurzelten Vorbild her in Bruckners Musikgefühl; von einem Meister nämlich, den er gar nicht in instrumentalen sondern reinsten a capella-Werken aufnahm: von Palestrina. Beide der genannten Grundzüge erstrecken sich auch über die vokale Setz- und Eintönungsweise, und das große Grunderlebnis des Palestrina-Stiles gab Bruckner ein Grundgefühl aller Farbengebung, das mit der Erweckung zur Romantik nur noch die gemäße Umwandlung und Ausstrahlung zu jenem äußerlich so grellverschiedenen Kolorit des Wagnerschen Orchesterreichtums fand. Das Grundgefühl ist stets wesentlicher als seine äußere Darstellungsform, selbst innerhalb solcher „Außenerscheinung" wie der Instrumentation. Noch mehr: wer diese innerlich strömende Gemeinsamkeit zwischen den zwei einander fern abliegenden Stilen nicht empfindet, der bleibt dann auch für die vielen tiefen Unterschiede des Brucknerschen und Wagnerschen Kolorits taub. Wer nur einmal in Palestrinas Vokalmessen eingeblickt, der erkennt, wie selten eigentlich verschieden gruppierte, oder um an den Orgelklang zu denken, „registrierte" Stimmenkomplexe scharf aneinanderstoßen; es kommt vor, aber meist zieht ein solch unmerklicher Wechsel über die Klänge, daß der Beobachter kaum nachkommt: eine Vierstimmigkeit z. B. ist schon von kurzen Pausen der Einzelstimmen durchbrochen, die das Schwinden einer davon vorbereiten, z. B. der tiefsten; bleibt sie dann fort, so bleibt es ebenso unmerklich wie der Zutritt einer andern, die etwa als Sopran die Grundfarbe weiter aufhellt; dann bleibt etwa noch eine dunkelnde fort und unversehens wechselte die Farbe des Gesamtklanges durchdringend. Das ist nur eine der unzähligen Möglichkeiten, und das Durchdringende dieses Übergangs-Grundzugs bei Palestrina beruht darin, daß der Wechsel stetig und recht schnell vor sich geht. Es ist ein Grundvorgang, der sich durch seine Messen und Motetten zieht und den Hörer rasch so umfängt, daß er eher eine Abweichung zu gesonderten Gruppen in der Stimmenverteilung gewahr wird. Diese Technik ist von Palestrina zwar nicht neu ersonnen, aber im höchsten Maße vervollkommnet.

Die Art nun, wie bei Bruckner beide Grundzüge, der der begrenzten wie der fließenden Farben, vorkommen, entspricht völlig der Stellung seiner Symphonik gegenüber der klassischen; in vielen Zügen, namentlich der Gesamtanlage, ist das Gruppierungsprinzip noch gewahrt, gegensätzliche Themen z. B. lassen auch bei ihm

wiederholt Farbengegensätze aufeinanderprallen, innerhalb der Entwicklungswellen hingegen liegt das eigentliche Gebiet der Übergänge; doch genügt solche Scheidung keineswegs: auch die scheinbar plötzlichen Farbengegensätze bei Themenwechsel zeigen, näher besehen, doch auch vielfache verborgenere Übergänge, Vorbereitungen, gegenseitige leichte, kunstvolle Ineinanderspiegelungen; es ist oft, als begännen an den Grenzen der Komplexe die Farben auszufließen; andre Male trennt ein Absetzen die Gruppen, durch das gerade ein oder mehrere Einzelinstrumente als Verbindungsfarbe hinübergehalten sind[1]). Zusammenfassend kann man dieses Bild erkennen: der Grundzug der Farbengruppierung, in vielen Erscheinungen noch vorhanden, ist in Bewältigung und Zersetzung durch den des Farbenüberganges begriffen; er ist nicht überwältigt, aber das lebendige Stadium des Auflösungsvorgangs durchbreitet den Gesamtstil; dies der Sinn der Gleichzeitigkeit beider Grundzüge; kein zufälliges oder totes Nebeneinander, sondern eine drangvolle Beziehung. In allem also der volle Einklang mit den Grundzügen des Formgefühls.

Aber dazu kommt noch eines: mancherlei plötzliche Farbengegensätze, auch auf ganz kurzen Wechsel, sind vorhanden, und sie dienen vielfach keineswegs einem Gruppenprinzip, sondern selbst auch der Dynamik und namentlich der Raumperspektive. Der dynamischen Entwicklung dient vor allem überhaupt schon die Farbe an sich. Bereits bei den Stimmungswirkungen des Instrumentalkolorits müßte man hier beginnen, ferner bei der Charakterisierung jedes Einzelgedankens; und da ist es vor allem auch der geheime Formtrieb aller thematischen oder nur motivischen Einzeleinfälle, der sich im Instrumentalcharakter spiegelt. Wollte man damit beginnen, den Erregungscharakter etwa der Trompeten oder des Streichertremolos, den ganz andern schriller Holzbläser, oder die Dämpfung manchen Blechbläsereinschlags, den dumpfen Druck tiefer Holzbläser zu beschreiben, oder überhaupt nur die unendlich dynamische Verwertung aller Einzelinstrumente, zugleich den echt

[1]) Auch die Orgel mußte bei Bruckner eher auf Gruppensonderung hinwirken; aber sowenig es bestreitbar bleibt, daß mancherlei Orgeleffekte seine Orchestration beeinflußten, so äußert sich doch gerade auch der unabhängige, ausgesprochen symphonische Sinn darin, daß das Prinzip der Farbensonderung von dem des Übergangs durchsetzt und aufgelöst wird. Dies steigert sich auch gegen die späteren Symphonien zu.

romantischen Sinn für ihre Poesie, man müßte damit ein ganzes Buch füllen. Wie Klangmischungen der Auflösung und Verdichtung, die Blechbläser-Behandlung in den Zusammenballungen, Holzbläserklänge luftigster Durchsichtigkeit usw. den Entwicklungen dienen, aus ihnen selbst nur hervorgerufen sind, dafür genüge auch die Überstreifung der zahlreichen Einzelhinweise im bisherigen und den kommenden Teilen, und auch sie vermag nicht der Erschöpfung sondern nur der Zusammenfassung des gesamten Bildes zu dienen; ferner dem Hinweise, wie andrerseits der gleiche Instrumentaleffekt recht verschiedene dynamische Inhalte zum Ausdruck bringen kann. Auch von Bruckners Kunst, die einzelnen Instrumentallinien zu umwölken, einzubetten, bald durch Verstärkung zu schärfen, bald durch verstärkte Umhüllung im Gesamtkolorit mehr untertauchen zu lassen, oder von Farben und Tönungswechsel seiner Begleitungen mag hier nicht die Rede sein, noch von seinem unerschöpflichen Sinn für Klangmischungen. Wohl aber beginnt bewegterer Zusammenhang der Farbe an sich mit dem Formprinzip schon, wenn man den Blick auf die Technik lenkt, wie Bruckner eine Grundfarbe in ihre Brechungen verstrahlen läßt; schon innerhalb jeden Themenanfangs erkennt man hier den Grundzug des stets lebendigen Überganges, also auch selbst innerhalb eines Teilkomplexes, der dann in scharfer Sonderung einem von ganz anderer Grundfarbe gegenübergestellt sein kann.

In seinen Grundfarben aber ist Bruckner weniger auf Buntheit, überhaupt weniger auf Intensität als auf die inneren Schattierungswirkungen gerichtet. Wie in allem strömt Bruckners Lebensbewegung auch in seinem Farbensinn aus großem Innendunkel; man spürt es fast aus jeder Klangmischung, wie die lichteren Elemente nur Ausstrahlungen aus solch tiefem Kern sind[1]. Die eigentlichsten Träger des Brucknerschen Urdunkels sind aber die Blechbläser, gerade die sonst dem Glanz dienende Instrumentalgruppe; viel mehr als diesen kehrt sie bei Bruckner die durchschattete, vom tiefsten Schöpfergeheimnis erfüllte Schwere heraus; sehr häufig überhaupt nur diese, und selbst wo der Glanz des vollen Blechs aufstrahlt, da durchbreitet

[1]) Auch die Orchestervergrößerung in den drei letzten Symphonien (vgl. S. 583, Anm.) entsteht als eine Breitung des Innendunkels durch Bereicherung der Blechbläser.



ihn stets von innenauf jene Düsternis. Es hat darum große Bedeutung, die weit über das Technische ins Metaphysische hinausreicht, daß Bruckner gerade den Blechbläsersatz stets für sich genau nach den Regeln des Sechterschen Fundamentalsatzes ausarbeitete, sogar zu diesem Zwecke gesondert herausschrieb, zumal wo er sich in der übrigen Orchesterverstrahlung kühn über sie hinausschwang. Diese Akribie seines Blechsatzes beweist, daß er hier den Kern seiner Orchesterfarben hörte. Darum ferner gebraucht Bruckner oft Posaunen, wo sich andere mit Hörnern begnügt hätten; es ist der Klangfarbenausdruck seines Wesens und der religiösen Erhabenheit, und wie weiß er ihn vollends zu vertiefen, wo er zu seinen Tuben greift! Überhaupt fällt das außerordentlich Dunkle in all seinen Grundfarben auf; selbst durch die leuchtendsten Anfänge wie die der IV. oder VI. ziehen Schatten. Schon das unterscheidet vielfach von Wagners Grundfarben, jedenfalls vom Grundcharakter; denn mag auch im Einzelnen gerade der Blechbläsersatz viel Gemeinsamkeit mit Wagner zeigen, die Durchbreitung dieses und auch anderen Grunddunkels ist ein Charakterzug von Bruckners Musik, und technische Gemeinsamkeiten erschöpfen selbst für Einzelstellen noch gar nicht das Wesentliche[1]). Auf die große Verschiedenheit, die Bruckners Orchesterfarben von denen Wagners bei aller technischen Gemeinsamkeit sondert, haben schon verschiedene Schriftsteller mit Nachdruck gewiesen; der Bemerkung Max Auers[2]), daß am stärksten in der IV. und VII. Symphonie Wagnersche Farben gebraucht sind, sonst aber eigene Ausdrucksmittel und eigene Orchestersprache, kann man voll beistimmen; daß Bruckner die Technik und unzählige Einzelfarben von Wagner lernte, kann nur für das Auge eines seelenlos technischen Beobachters schlechtweg über das Eigenleben der Brucknerschen Seele hinwegtäuschen, die auch in der Verwendung

[1]) Von den Einzelheiten, die ihm gleich der erste Einblick in eine Wagner-Partitur, den „Tannhäuser", vermittelte, sind namentlich die großen Posaunenchoräle im III. Akt (Klänge der päpstlichen Macht) hervorstechend; auch fand er dort viele der aus Holz- und Blechbläsern gemischten Choralfarben vor, bei denen allerdings Wagner selbst stark in die Orgelklänge hineingehört hatte. Aus seinen späteren Werken nahm dann Bruckner namentlich die Tuben wahr. Auch die Technik der Klangmischung, das Prinzip der übergreifenden Setzweise (welches z. B. die doppelt besetzten Holzbläser nicht schlechtweg übereinander setzt, sondern einander überkreuzen läßt), lauschte er voll Feingefühl und eigener neuer Ahnungen Wagner ab.

[2]) „Anton Bruckner" (1922 S. 213.



jener Farben zum Ausdruck kommt. Daneben bleibt eine Fülle Brucknerscher Eigenfarben nicht zu übersehen und die ganze Schattierungskunst, die seiner Natur entspricht; überhaupt sind es wieder nicht so sehr die Außenerscheinungen, die Farben an sich, die das Wesen ausmachen, als ihr geheimnisreicheres Gegeneinander und die gegenseitige Durchströmung von Lichtwellen und Verdüsterungen. Auch sind bei Bruckner die Tönungen zu größerer Durchsichtigkeit aufgelöst als bei Wagner, oft läßt gerade dies die Innendunkelungen durchdringen. Von bestimmter Grundfarbe bei Bruckner ist schwer zu sprechen, da jede Symphonie, jeder Satz, eigentlich jedes Thema eine eigene hat; ganz besonders aber hebt sich die IX. Symphonie in ganz neuen Farbengeheimnissen ab (eigentlich auch mit jedem der drei Sätze in eigenen Grundtönungen), die allein schon die Selbständigkeit von Bruckners Kolorit in einem noch gar nicht gewürdigten Maße erhärten. Er ist in der Instrumentation nicht bloß Wagners Schüler, was gewiß kein Vorwurf wäre, er ist auch ein andrer; und wenn man sich vergegenwärtigt, daß Bruckner vom „Tannhäuser" sehr viel gelernt hat, so beweisen einem die nächsten Werke, daß er selbst manche weitere Instrumentationsfortschritte seines Vorbildes Wagner gleich auch mitmachte, ehe er sie bei diesem selbst verwirklicht sah.

Wie stark Bruckners Einfärbungen durchseelt sind und damit auch gleich wieder unmittelbar mit dem Gestaltungsvorgang zusammenhängen, kann man am deutlichsten ersehen, wenn man die Wiederkehr des gleichen Themas oder überhaupt gleichen Gedankens auf die Instrumentation hin vergleicht; selten bleibt sie dieselbe, und die Veränderungen werden oft ungemein stimmungshaft deutlich; so wenn ein Thema nur an einer Stelle wiederkehrt, die schon von der Vorbereitung des Endes durchweht ist: was früher in Farben von Licht, Leben, Erweckung, heiterer Anmut erstand, kann hier — selbst unter gleichen Akkorden — von Düsternis angehaucht oder auch ganz in Dunkel vertaucht sein; oder man vergleiche das Halblicht von Werdeanfängen mit der Farbendurchhellung voll erstandenen Themas, Tönungen des Untergangs und der Lichtung oder des Zwielichts, der Erlösung und Weltfurcht und gar ihre unabgrenzbaren Übergänge. Nicht krasse Gegensätze, sondern zarte Unterscheidungen werden einen Begriff von Bruckners Kunst geben.

Dann aber achte man auf das innere Fließen selbst innerhalb der im ganzen noch unveränderten Grundfarben: wie das Prinzip des Übergangs sie auch soweit durchdringt, daß bald die Gesamtverschmelzung überwiegt, bald auch die Teilfarben sich ein wenig gegeneinander auflockern, zu nur halbgemischten Einzelzügen; letzteres ist meist schon ein Voranzeichen des Hinüberwehens zu anderer instrumentaler Farbenstimmung. Unabgrenzbarkeit herrscht hier wie z. B. auch in den wundervollen Eintönungen, die gewisse Grundmischungen von einzelnen Farbentupfen unterschieden hält, die ihnen aufgesetzt, oder von einzelnen hellen und dunklen Linien, die ihnen eingewoben sind. Von Wagner erlernt und kühn verselbständigt ist auch noch eine Sondertechnik des Übergangs, die noch enger in die formalen Erscheinungen sowie in die ganze Eigenart des symphonischen Klangstoffes eingreift, eine Erscheinung, die man am ehesten als das Verdichten und Verwehen instrumentaler Teilzüge kennzeichnen könnte: so wenn sich über eine Grundfarbe, etwa Streicher mit Hörnereintönung, ein Zug von Holzbläserfarben allmählich auslegt, jene zart wie nur ein Nebelhauch überbreitet und sich dann wieder auflöst, unmerklich wie er kam, hinwegschwindet; wie da erst einzelne (z. B. im Fagott kaum von den schon vorhandenen Hörnerklängen sich abhebende) Töne eindringen, sich langsam zu einem Netz klangverwandter Töne (etwa über tiefe Klarinetten) ausbreiten, sich wie ein dünnes Gespinst über das Ganze legen, ebenso nacheinander dies wieder wie in leere Luft aufgehen lassen, das sind Vorgänge, über die ein Blick in jede Partitur fast allenthalben aufklärt, wie über den Reichtum ihrer Verschiedenartigkeit. Einfache Steigerungen zeigen oft schon diese Art der Klang- und Druckverdichtung. Eine ganz besonders zarte, der Übergänge bis in letzte Verfeinerungen mächtige Kunst Bruckners besteht in der allmählichen Herauslösung von Sondermischungen aus einer Gesamtfarbe. Das Grundempfinden der Übergänge herrscht also sowohl im Nacheinander der Tönungen wie auch in ihnen, ihrem Querschnitt nach; die Farbe selbst ist bei Bruckner voll innerlich verfließender, äußerlich verflackernder Bewegtheit. Bereits dies ist eine ihrer inneren Formerscheinungen.

Die große Fülle impressionistischer Tönungen beruht schon darauf; sie sind oft in der Instrumentation auch ohne impressiv gerichtete Harmonik zu beobachten. Im übrigen aber bleibt die Instrumentation auch mit dieser engstens verwoben, nicht allein

in der Gleichzeitigkeit impressiver Dämmertönungen, sondern vor allem im Bewegungsmaß des Farbenspiels: je reicher das modulatorische Leben, desto reicher wechselt das orchestrale Kolorit mit dem Licht- und Farbenwechsel; man kann auch wiederholt beachten, wie an Gipfelungen von buntem, mit absoluten Fortschreitungswirkungen gesättigtem Akkordspiel auch noch der instrumentale Farbenwechsel als weiteres Steigerungsmittel eingreift. Dann stellt meist mehr der Wechsel als die Fülle den instrumentalen Höhepunkt dar, mehr die stetig übergehende Bewegtheit als die Kraft an sich. Doch braucht man auch für diese Zusammenhänge zwischen Harmonik und Instrumentation nicht bloß an solche Extreme von gedämpftem Dunkel oder funkelndem Glanz zu denken, diese verdeutlichen nur als Ansatzpunkte die Beobachtung. Dunkelnder Einschlag der Instrumentation ist oft schon durch düsternde Tonartswendungen hervorgerufen; zuweilen ein ganz leiser schon; Moll-Eindüsterung oder Be-Tonartswendung genügt, um gleich auch eine zarte Klangfarbenschattierung auszulösen, etwa einen tiefen, kaum hörbaren Holzbläserton; eine leichte Tonartsaufhellung, um einen hohen Holzbläserton; Flöte etwa, an Stelle eines dunkleren innerhalb sonst unveränderten Holzbläserakkords eindringen zu lassen usw.; so feinnervig und voller Durchseelung ist Bruckners Instrumentation.

Wie nun alles das, selbst die letzterwähnten harmonischen Zusammenhänge, schon mit der Innendynamik und Bruckners gesamtem Formprinzip innigst verbunden sind, so tritt dies noch unmittelbarer hervor, wenn man das Wellenspiel selbst und seinen Zusammenhang mit der Instrumentation betrachtet. Von dem selbstverständlich gegebenen Mitgehen der Verstärkung mit den Steigerungen usw. ganz zu schweigen, erfahren selbst die zartesten Wellenbewegungen eine plastische Verdeutlichung. Sogar die einzelnen Linien, indem etwa gerade die Höhenkuppe einer Violinmelodie durch Flöte mitgezogen ist, somit nicht nur verstärkt wird sondern in eine der spezifischen Höhenfarben hinausspiegelt. Naturhaft wie solche Wirkung ist z. B. auch die Kunst, wie Bruckner bei rasch gewellten Linien, die einzelnen höchsten Teilpunkte auch mit einzelnen Holzbläsertönen wie mit dünnen, herausfunkelnden Lichttupfen übersät. Oder man denke an das Geflimmer und Geflacker von Flöten- und hohen Geigenlinien, das große Höhepunktsfülle umgießt; ins Ungreifbare geht all dies sofort über, wenn man ganze

instrumentale Klangfarben auch aus diesen Zusammenhängen ins Auge faßt; es mag allein an die geheimen, so unscheinbaren Orchesterwunder erinnert sein, die aus den Höhepunkten ein Eindunkeln vorbereiten oder in Tiefepunkten ein leichtes Aufleuchten aus dem Dunkel ankünden. Auch an den Zusammenhang angestrengter Instrumentallagen mit Entwicklungsspannungen, namentlich mit verhaltenen; vor allem auch an den des Orchesterkolorits mit den Raumwirkungen; Verdichtungs- und Verdünnungsfarben sind es, welche die großen Grundwirkungen klangatmosphärischer Schichtung hervorrufen, und ganz typische Klangmischungen kehren hier bei Bruckner wieder; Farben der Höhe und des Verwehens (Haupteinschlag: hohe Holzbläser) oder Farben der Tiefe und dumpfen Verhaltenheit, der herabschwebenden, wie aus leeren Horizonten gelösten Klangzüge oder der seltsam mystischen, aus der Tiefe emporsteigenden Klangnebel, u. s. f.

Es wäre übertrieben, in der Instrumentation ausschließlich Formausdruck zu sehen, Farbenfreude ist auch an sich ein Stilelement; aber sie steht mit der Formdynamik dauernd in wunderbarstem Einklang, und viele Einzelheiten dienen ihr in der Tat auch unmittelbar[1]). Steigerung, alle Vorgänge des Verdichtens und Lösens, Raumausbreitung und Schichtung, kurz die gesamte symphonische Dynamik von Kraft, Masse und Raum wirkt in Bruckners Instrumentation hinaus.

So liegt in aller Klangeinkleidung ein Bild des Hinausleuchtens an die Romantik, die mit ihrem Kolorit eine ganz andere, ferne Tiefenseele auffängt. Faßt man das Wort „Klang" in seinem allgemeinsten Sinne, als tönende Vermittlungsschicht der psychischen Tiefenvorgänge, so spiegelt er in harmonischen wie instrumentalen Erscheinungen nur den Geist, der in allem durch Bruckners Kunstwerk weht, den gleichen, den auch der Formatem verriet; dem Einströmen

[1]) Dies innige Eingreifen der Instrumentation in die Formentwicklung ist namentlich für das Dirigieren Brucknerscher Werke von Belang und wird noch viel zu wenig beachtet. Bei aller Sorgfalt, welche der Klangpracht zuzuwenden bleibt, ist das gewaltsame Herausarbeiten orchestraler Farbenkünsteleien, technischer Einzeleffekte nicht am Platze; wären sie vorhanden, so blieben gerade sie uninteressant; ganz davon abgesehen, daß sie zu den technischen Grundfarben überhaupt nicht führen würden. Formgefühl leitet auch hier.

fernen Zeitenhauchs geöffnet, umfaßt er eine in der Musikgeschichte fast beispiellose Weite. Bruckner trägt den alten einstimmigen Choral in sich, und von den Uranfängen der Mehrstimmigkeit verspürt er bis an die letzten Entfaltungen hinaus die Musik in ihrer lebendigen ersten Schöpferkraft. Von seinen Urmotiven an, die sich in erster naturhafter Ausspreitung aus dem Grundton über Oktave und Quint bis zum Dreiklang verdichten, durchdringt ein Nachzittern des einstigen geschichtlichen Verdichtungsvorgangs seine klangliche Erscheinungswelt. Reicht so sein Gesamtstil bis an die Klangwunder der romantischen Weltkreise, so sind diese nur die Ausschwingungskreise, an die sich wie aus stetig durchklingendem Grundton jenes tief verborgene Grundgefühl weitet.

Blickt man vom Klangbild aus nochmals an das gesamte Bild seiner musikalischen Innendynamik zurück, an Form und Stil, Geist und Grundstimmung seiner Kunst, so erscheint aller Klang nur als ihr Ausklang; ein Auszittern, das den tiefmittelalterlichen Urgrund abendländischer Seele samt all dem Aufhellen gegen die Renaissance und das stetsfort schwankende Wellenspiel neuer einzelner Rückdüsterungen und Wiederauflichtungen, das Ineinanderströmen geschichtlicher Kraftbewegungen lebensvoll verspüren läßt. In Bruckner lebt die Gotik wie Humanismus und Scholastik, leben alle die Geistesbewegungen, die teils aus der Renaissance zu Protestantismus und dann zu den Weltbildern des Aufklärertums hinausfluteten, teils wieder in dunklerem Hang zum katholischen Barock zurückwellten, dem lange mißverstandenen, das wieder der Mystik und schlummernden Gotik voll ist; alles Strömungen, die auch ineinanderwellten, wechselnd über Länder und Jahrzehnte in neue Kulturschichten einschwebten; selbst manche Rokokostimmung überkräuselt die tiefen Grundmächte Brucknerscher Musik; sie trägt, durch Sturm und Drang hindurch, das ganze Aufstrahlen des klassischen Geistes in sich, wie den romantischen Frühling und wieder die hochmystische Übersinnlichkeit der sich selbst übersteigernden Romantik.

Sehnen und Ruhen unendlichen Geistes erfüllen Bruckner. In ihm leben Ambrosius und Augustinus, Thomas von Aquino wie Franz von Assisi, leben Dante und Tizian, Michelangelo und Raffael, Rubens und Dürer, Calderon, Shakespeare; die Kirchenväter des Geistes wie der Musik. Ihn durchschwebt die gelöste Seele lebensblasser, altniederländischer Tonwelt wie der Prunk der Venezianer, Palestrinas reinster Glaubensklang wie die umdüsterte Naturgewalt

des Lassus, reinstes Blühen aus altdeutscher vielstimmiger Tonkunst wie die heiße Verzückung des Heinrich Schütz; mächtig durchschwingen ihn die Willensgewalten der Musik, Händel und Bach, Beethoven und Wagner, wie die zarteren Geister Purcells, Mozarts oder Schuberts und aller, die vor ihm Erfüllung gewesen. Auswehen ihres Atems sammelt er in sein neues großes Klangwunder abendländischen Weltgefühls, und noch ungeschaffene Welten schlummern in ihm. Dies ist denn solch volles Grunderlebnis, wie es nur dem Mystiker gegeben, es gleicht nicht dem Abschürfen und Zusammenwürfeln selbst unschöpferischer Auslese, sowenig es überhaupt in Wissen und Nachahmung beruht; es ist vielhundertjährige Ureinheit. Stimmungen, Sinn und schöpferische Bewegung ahnt Bruckner aus den geschichtlichen Weltvorgängen, wie er die naturhaften in ihrer Breite und schöpferischen Fülle umfaßt.

Alles in diesem Menschen ist Gesetz, in ihm atmet die Geistesgeschichte. So sind auch alle äußeren Erscheinungen seiner Klangwelt nur von relativer geschichtlicher Bedeutung, das Absolute, das in ihnen ruht, enthüllen sie erst im Einklang mit den Formbewegungen seines Geistes.

Heute sucht man mit einem Male in der gesamten Weltschau wie in allen Wissenszweigen die Fingerzeige einer schicksalshaft vorgezeichneten Geistesbewegung. Aus Bruckners Musik kann man ihre Spuren gewahr werden. Gleich im Formbild, das Oswald Spengler abendländischem Kulturverlauf gab, blieb Bruckners Bedeutung vollständig übersehen, wie flüchtig gestreifte Erwähnungen beweisen[1]). Aber einerlei, ob man mit Spengler den Untergang kommen sieht, weil die Kultur zwangsläufig ihre Kurve vollende, oder ob man gegen ihn für das Abendland diesen Zwang verleugnet, oder ob Zwischenstehende den Untergang nur dann befürchten, wenn seine Propheten gehört werden — in der Tat sieht das, was auf Bruckner in der Musik allmählich folgte, nach Verfall aus; er steht dicht vor dem Augenblick, in dem sich die Musik in unendlich-

[1]) Auch das von Spenglerschen Gedanken angewehte Buch vom „Schicksal der Musik" von Wolff und Petersen (Verlag Hirt, Breslau 1923) zeigt Bruckner bis zur Travestie verkannt. In ein sonst geistvolles, herrlich geschriebenes Buch ist der Widersinn, als wäre er zur Formstraffung unfähig gewesen, mit aufgenommen, gerne aufgegriffen, da er dem vorgefaßten Sinne des Buches entgegenkommt. Gegen ihn aber stemmt sich Bruckner wie gegen den Sinn seiner Zeit.



fältiges Suchen zersplittert, das ganze tausendjährige Klangweltall zu zerbersten scheint. Schon das erfordert in diesem Blickzusammenhange wie die tiefernste Wucht von Spenglers Gedanken und das beispiellose Maß, in dem sie das gesamte heutige Denken beschäftigen, daß man auch in ihrem Rahmen Bruckners Stellung betrachte. Ist es mit „Tristan" und „Parsifal" wirklich Abend der Kultur geworden, dann wäre Bruckner in dieser Neige etwas vom Furchtbarsten: letztes, gewaltiges Mitauftauchen aller einstigen Anfangskraft inmitten der Endtragik, in sie verwoben und dem großen Ereignis des Vergehens mit zum Opfer gebracht; mag sein, daß vergangenes Seelentum im Austönen einer Kultur nochmals zusammengerafft auftönen mußte; vielleicht ist, wenn wirklich die Wende von Spätnachmittag zum Abend eintrat, Bruckner das Aufleuchten eines jener rätselhaften Augenblicke, in denen sich die Stimmung eines ganzen verflossenen Tages nochmals verdichtet, das unheimliche Phänomen einer aufleuchtenden Frühkraft vor der Abendstimmung. Mag sein, daß Bruckner der „letzte", doch darob darf man nicht übersehen, wieviel Erstes in ihm steckt, ob mit der Kultur begraben zu werden oder zum Neuerstehen bestimmt. Vielleicht ist die Untergangsbereitschaft der auf Bruckner folgenden Zeit nur eine der Tiefen- und Bangigkeitsstimmungen, wie sie seine Musik bloß als schöpferisch notwendige Zwischenstadien der Formentwicklung zeigt; da in Bruckner die ganze abendländische Seele lebt, so spiegelt sich in seiner Formbewegung auch etwas von ihren Spannungen und Gesetzen. Wenn nach ihm Tiefstand und Untergangszeichen einsetzten, so ist es vielleicht eine Episode des Nachhalls solcher Gewaltballung in unendliche Leere, oder eine seiner Tiefenstimmungen der Leere und abgründigen Wirrnis; aus ihm selbst und seinem Kraftausklang wöbe sich dann — falls es noch beschieden ist — das Neuerstehen, wie es auch in seinen Tiefenkurven verborgen zuweilen aufglüht und aus harmonischen Spannkräften vorausdeutet. Und noch andere vielfache Bilder von Neueinkettung aus Tiefenbewegungen, Lebensdynamik und Lebensgesetze der Seele zeigt seine Formdynamik. Wie es um unsere Stellung im kulturgeschichtlichen Verlauf steht, ist auch aus Bruckner nicht herauszulesen, wohl aber lehrt er, daß es viele Möglichkeiten gibt.

Niemals noch außer in Bach hatte die Musikseele eine ähnlich gewaltige Kraftausspannung von ihrem Untergrund bis an zerflimmernde Weitengrenzen erfahren, als sollten auch gerade die

beiden Ausstrahlungen des mystischen abendländischen Urgrundes zu protestantischem und zu katholischem Weltempfinden in zwei unerreichten Erfüllergestalten eines überpersönlichen Musikgeistes sichtbar werden. Allein dieser umfassenden geistesgeschichtlichen Verdichtungskraft nach ist Bruckner die größte musikalische Macht, welche die Weltgeschichte neben Bach kennt. Als Unendlichkeitsgeist wie nur dieser noch offenbart er sich auch schon aus der unmittelbaren Machtwirkung seiner Klänge, der Weite des schöpferischen Einfalls, der grenzenlosen Erfülltheit im Vollenden seiner Formbogen, wie sie auch nur Bachs metaphysischer Größe vergleichbar bleibt und nur einem Musikstil überpersönlicher Grundauffassung überhaupt bestimmt sein konnte. Die Wucht des schöpferischen Einzelgedankens aber und schon des Themas an sich, zu der seit Bach noch ein stärkeres Schwergewicht unmittelbarer Bannkraft rückte, bleibt bei Bruckner nur den majestätischesten Eingebungen Beethovens und Wagners vergleichbar. Schon solcher Gewalt in den Tonsymbolen konnte nur die größte Formausgießung entsprechen; ein Formprinzip ferner, das an sich bereits eine Kraft erforderte wie kein zweites der ganzen Musikgeschichte, fand durch Bruckner eine Bewältigung, wie sie keiner der gewaltigsten Formbezwinger in der Musik und allen ihren verschiedenen Stilen überragt. Begreiflich, daß alles vor solcher äußerer und innerer Stärke versagen muß, was noch irgendwie in Bruckners engerer Zeitumgebung verfangen ist; begreiflich auch, daß schon Unfähigkeit allseitiger Erfassung derartigen Geistes den Glauben an Einseitigkeit wachrufen mußte. Die Fernen, in die Bruckner weist, sind unermeßlich, und wer von seiner Musik nur die Klänge wahrnimmt, in ihnen allein verständnislos oder auch bewundernd verweilt, dem breiten sich sinnlos die physischen Trümmer seines metaphysischen Weltbaus.

# BRUCKNER

VON

DR. ERNST KURTH
PROFESSOR FÜR MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT BERN

ZWEITER BAND

ERSTES TAUSEND




MAX HESSES VERLAG / BERLIN W 15

Druck von C. Schulze & Co., G. m. b. H., Gräfenhainichen.

## Dritter Abschnitt

# Die Formenwelt der Symphonien

I. Kapitel

# Die Vierte und Neunte als Entwicklungspole

*Zur Einleitung*

Mehrere Gründe veranlassen, die Symphonien nicht ihrer Reihenfolge nach zu besprechen. Zunächst bietet die Voranstellung zweier großer Ausgangsgrundbilder den technischen Vorteil für die Darstellung, daß hier noch viel allgemeines zusammengefaßt und mancherlei für die Blickweise gewonnen werden kann, auf die sich die folgenden Symphoniebesprechungen dann abzustützen vermögen; denn manches ist besser als in den vorherigen Abschnitten nunmehr am geschlossenen Einzelwerk zu beleuchten. Dann aber steht die Vorwegnahme zweier bestimmter Werke im Zusammenhang mit Bruckners Entwicklung und kann deren Verdeutlichung dienen; es sind zwei auffallende Wandlungspunkte im Schaffen und man versteht Vorheriges und Zwischenliegendes besser, wenn man zu gewissen Entwicklungspunkten vorausgeblickt hat. Es dient der historischen Betrachtung.

Eine gleichförmig durchlaufende Entwicklung durch alle neun Symphonien ist schon bei Bruckners umfassendem Charakter, dann aber bei der Vielfältigkeit der inneren Entwicklungszüge nicht eindeutig anzunehmen; man sieht wechselnd bald diese, bald jene Züge vortreten, weiter ausgebaut, wieder anderen weichend, um ihnen nur aus dem Untergrund zu dienen, usf., so daß Bruckners Weg zwar im Ganzen ein ungeheurer, gerader und zugleich expansiver Aufstieg ist, zugleich aber große Veränderungen im Innern ihn durchschüttern. Derlei überblickt man besser von festgefaßten zwei großen Haltepunkten aus, und es ist schon an sich eine gewisse Erleichterung für die Einführung, wenn an zwei besonders charakteristischen Stellen des Lebenswerks angesetzt wird. Dazu kommt noch ein Weiteres; Jedes Werk Bruckners ist ein Weltgebäude; aber die Vierte und Neunte bedeuten zugleich seelisch gewisse Entwicklungspole: in der einen seine stärkste Hinauswendung an strahlende, naturhafte Lebens-

betonung, in der andern dann die stärkste Lebensabwendung. Die Werke zwischen beiden sind nach diesem eigentümlichen Durchbruch der Vierten zum Teil durchaus noch gesteigerte Leuchtkraft, aber zugleich auch schon von Vorahnungen dessen stärker durchdunkelt, was mit der Neunten vor sich geht. Auch die Werke vor der Vierten enthalten durchaus schon Züge beider Entwicklungspole, aber auch da werden die Vorgänge klarer, wenn man zu jenen beiden großen Ausprägungen vorausgeblickt hat. Die Scheidung ist also keineswegs schematisch zu nehmen und darf nicht zu Gewaltsamkeiten führen: auch die Vierte und Neunte schwanken in manchen Einzelheiten zueinander aus, beide durchstreichen Höhen und Tiefen in ihren echtesten Brucknerzügen, sie sind Werke eines Schöpfers, und man kann ebensoviel Gemeinsamkeiten als Verschiedenartigkeiten herausheben; auch dies fordert die Betrachtung, aber von zwei großen Willensrichtungen in Bruckners Seelentum wiegt doch eine in jedem dieser beiden Werke vor. Es genügt nicht, sie als Lichthinwendung und Lichtabwendung, als die Naturfreude und als die Mystik, als das Leben und die Einkehr in Bruckner zu scheiden, wohl aber vermag dies eine gewisse innere Strebung anzudeuten. Das Übrige kann nur das Kunstwerk im künstlerischen Empfinden vermitteln. Die Neunte ist in Regionen gerückt, die sich mit der Vierten nur in Unterbebungen ankündigen, zugleich aber noch vom Nachleuchten ihrer Welt vielfach durchstrahlt. Doch mag man nur von beiden die allerersten Anfänge nacheinander spielen — man wird sogleich die verschiedene Grundwendung spüren; wem überhaupt die Charaktere der beiden Werke im Innern nachklingen, der vermag schon ohne Vergegenwärtigung von Einzelheiten jene innere Gegensätzlichkeit nachzufühlen.

Wenn man nun die übrigen Symphonien in gewisser Anlehnung an diese zwei Haltepunkte verstehen will, so muß man nicht meinen, bis zur Vierten gehe eine zielstrebig an ihr eigenartiges Leuchten gerichtete Entwicklung; es trifft in dieser Weise so wenig zu, wie die schon erwähnte Weiterentwicklung zur Neunten etwa als ein gleichmäßiges Zurückschatten im Grundcharakter zu erfassen wäre; vielmehr muß man sich auch hier Bruckners Charakter vergegenwärtigen, sein eigentümliches Rückschauern und Bangen im Wege zu den Lichtoffenbarungen, dann wird man begreifen, daß gerade vor der Vierten ein ähnlicher Symphoniecharakter aufbangt wie in der Neunten: nämlich mit der ihr seltsam verwandten Dritten, und ungeachtet der vielen strahlenden

Lichtstrebungen, die auch in ihr berückend zur Vierten vorausweisen. (Überflüssig ist es wohl zu erwähnen, daß mit alledem nicht das Leuchten und Blassen des Könnens und künstlerischen Wertes, sondern lediglich des Charakters, des vordringenden Seelentums gemeint ist, was mit jenen Fragen gar nichts zu tun hat.)

Die ganze Entfaltung durch die neun Hauptwerke aber, und hier mithin auch die technischen Wege sollen in diesem Buche vorwiegend von der Form aus betrachtet werden. Gleichwohl sollen daneben nicht in jeder Symphonie die gleichen Gesichtspunkte vorangestellt werden, und auch dies ist ein Vorteil, den die Vorwegnahme zweier großer Ausgangsbetrachtungen wesentlich erleichtert. Alles zu sagen, was diese weltumspannenden Wunderwerke enthalten, ist weder möglich, noch wäre es Sinn und Vorteil einer Betrachtung. Die Darstellung beschränkt sich auf Aufrisse nach gewissen Gesichtspunkten, in die sich dem näher Einblickenden weitere Erkenntnisse einfügen mögen; die ganze Fülle eröffnet sich nicht mit ihrer Erschöpfung, sondern mit ihrer Andeutung. Dennoch mag der Gesichtspunkt zusammenschließen, wie alles einer übergewaltigen Aufbauidee dient, der visionärsten vielleicht, welche die Musik kennt. Den Schöpferakt kann man nie erfassen, wohl aber beobachten, wie er sich in die Form legt. Damit die neun Symphonien überstreichend, durchstreifend und vergleichend, erkennt man zudem am klarsten die allmählichen Wege der „technischen" Entwicklung Bruckners, wenn man es schon so nennen will. Gerade der Ausgang von der Form ermöglicht es, auf viel Verborgenes hinzuweisen, was dem Gefühle nach nur individuell ausdeutbar wäre, aber unterhalb dieser schwankenden Möglichkeiten eine Eindeutigkeit birgt[1]). Nie bleibt in der Formbetrachtung die einzige Möglichkeit zu erblicken, in das Kunstwerk einzudringen; so wenig wie irgendeine andere Erläuterungsweise vermag sie den Klang zu erwecken und damit die rätselhaft auszitternde Reiz- und Stimmungsfülle, die nur der Musik selbst eigen und keines andern Erweises fähig ist. Überall eröffnen sich auch Auslegungsmöglichkeiten, die weit über die Formerscheinungen hinausgehen. Aber indem bei diesen der Erkenntniswert nicht im Subjektiven verwurzelt ist, vermögen sie alle übrigen unendlichen Ausstrahlungen des Kunsteindrucks aus ihren Grundbewegungen zu erweisen, soweit

[1]) Betreffs dieser grundsätzlichen Fragen ist nochmals auf die Ausführungen S. 268 ff. zu verweisen.



nur die Form als unmittelbarste Erscheinungsform von Kräften und nicht als ihre Erstarrung gefaßt wird. Wer aus ihr nicht den Weg zum Geiste des Kunstwerks findet, dem freilich muß sie als Formel erscheinen. Formende Lebendigkeit aber umfaßt den Gesamtaufriß von seiner innersten Entfaltung an, also schon von den kleinsten inneren Einheiten als Trägern der Grundbewegungen. Der objektive und reale Erkenntniswert, den die formdynamische Entwicklung eröffnet, beruht ferner darin, daß sie das ganze ungreifbare innere Leben auf gewisse typische, regelmäßige und grundlegende Erscheinungsformen zurückführt. Zu der überlebten, sehr mit Recht in Verruf gekommenen „Formalaesthetik", die in der Musik ein tönendes Anordnungsspiel erblickt, steht diese dynamisch begründete Formauffassung im denkbar größten Gegensatz. Das Erkennen muß dem Kunstempfinden dienen, und überall wo es dies nicht konnte, war die Musikwissenschaft auf Irrwegen; daneben aber bleibt nie zu vergessen, daß Erkenntnis auch Selbstzweck ist, und wo dies die Musikwissenschaft verkennt, ist sie nicht zur Besinnung über sich selbst gelangt. Wenn man mit Schopenhauer zugibt, daß die Musik als selbstbestehendes Abbild des weltschöpferischen Willens eine metaphysische Welt für sich ist, so ist sie auch so reich wie das Weltwalten, d. h. nie in der Gesamtheit ihrer Geheimnisse faßbar; es muß grundsätzlich unmöglich bleiben, um alle Seiten ihres Wesens überhaupt zu wissen, nur Teilerscheinungen enthüllt sie dem Geiste; wie man auch das Weltwirken nur in Teilwissenschaften und Teilzügen erfassen, es aus dem Sinn und aus der Kraft, aus dem Stoff und aus der Wirkung, in philosophischen oder physikalischen, in chemischen, biologischen oder mathematischen und andern Anschauungsweisen betrachten kann, so entschleiert auch die Musik stets nur Teilzüge ihres Wesens. Auch nur in diesem Sinne vermag die formdynamische Betrachtung Vorgänge ans Licht zu heben, die andrer Betrachtungsart verwehrt sind, vermag aber auch deren Inhalte von ihrem eigenen aus zu beleuchten, wenigstens in ihre Blickweise aufzunehmen, analog wie jede Teilwissenschaft aus dem Weltgeschehen auch die übrigen Gesamtvorgänge ihrem Gesichtsfeld einfügt, die Verbindungen zu ihnen erweist, ohne sie jemals mit erschöpfen zu können.

Im Übrigen sind beim Verfolg der Symphonieformen auch von den Einzelheiten vorwiegend, ja fast ausschließlich solche herausgehoben, die irgendwie auf das Ganze oder sonst eine Allgemein-

erscheinung Bezug haben; sowenig es zum Ziele führen kann, bloß in Worten über die Schönheit aller Stellen auszuschwelgen, sowenig darf die Betrachtung des Werkes Übersetzung der Musik in Intellekt sein; und wenn die Formuntersuchungen das Gerüst sind, in welches die übrigen Studien hineingebaut werden sollen, so liegt auch für diese die Hauptaufgabe darin, das Gemeinsame innerhalb der sonst verschiedenen Werke herauszukehren. Es hat keinen Wert, dem Werke nachzuerzählen, daß hier in den Bratschen, dann in der Oboe ein Thema erscheint, daß hier C-Dur und dort eine Dominantausweichung vorliegt, all derlei wäre an sich überflüssig, weil es sowieso von der aufgeschlagenen Partitur erzählt wird, und es gewinnt nur dann Sinn, wenn sich daraus dartun läßt, aus welchem gestaltenden Zusammenhang derlei erfolgt und welchem Sinne es dient; nicht auf Einzelheiten sondern auf das Prinzip kommt es an. Die Erläuterungen gehen von vornherein nicht von der Trugidee aus, etwa den Eindruck des Werkes vor diesem selbst und ohne sein Ertönen wachrufen zu wollen; sie wollen durchgängig den führen, der die Partitur oder einen guten Klavierauszug vor sich hat[1]).

Als guter Studienbehelf können neben den für jedermann heute leicht zu beschaffenden kleinen Partituren die Klavierbearbeitungen zu vier Händen ohne weiteres gelten. Bruckner äußerte sich symphonisch, als ein allbeherrschender, darum auch in der Musik allumfassender Geist; trotzdem vermag seine Grundkraft auch aus einer Zusammenfassung im Klavierklang zur Geltung zu kommen. Noch mehr vielleicht: er spricht

[1]) Da die folgenden Symphoniebesprechungen von der Partitur ausgehen, orientieren sie den Leser vielfach nach den dort (ursprünglich zwecks Auffindung einer Stelle bei Orchestereinstudierung) zugeschriebenen Buchstaben; es wäre sehr wünschenswert, daß mit der Zeit alle Klavierbearbeitungen diese Buchstaben mit übernähmen; da dies bisher nicht der Fall, enthält dieses Buch im Anhang eine Orientierungstafel für die Auffindung der Partitur-Buchstaben in den Klavierbearbeitungen zu vier Händen von Schalk und Löwe; diejenigen Leser, welche den Ausführungen an Hand dieser Klavierübertragungen folgen wollen, täten am besten, sich in diese zuvor die Buchstaben auf Grund der Orientierungstafel einzutragen. Die Orchesterpartituren sind heute in kleinen Studienausgaben alle sehr wohlfeil erhältlich. Es ist dabei mit der Möglichkeit zu rechnen, daß ganze Symphonieteile in den gedruckten Partituren infolge mißverstehender Ratschläge von Bruckners Schülern fortgeblieben sind. Wie weit dies zutrifft, entzieht sich wohl noch so lange der Feststellbarkeit, bis eine wissenschaftliche Gesamtausgabe die Urfassungen ans Licht fördert. (Die 4-händigen Bearbeitungen von Singer in der Peters-Ausbabe haben verwirrender Weise andere Buchstaben als die Partitur.)

symphonisch an die große Masse im Sinne kirchlicher Verkündung, d. h. er spricht ebenso zu jedem Einzelnen; man fürchte daher nicht, daß mit der Klavierdarstellung das Wesen von Bruckners Kunst verloren gehe, es muß sowenig geschehen wie irgendeine große Verkündung ihren Gehalt verliert, wenn sie zur Erbauung des stillen Einzelnen wird. Für den, der es vermag, gibt es nichts größeres als eine stille Versenkung in Bruckner. Seine Symphonien sind im vierhändigen Klavierauszug sogar sehr konzentriert darstellbar, in mancher Hinsicht sogar besser als die sonst einfacheren klassischen. Besser jedenfalls, eine Brucknersymphonie wird auf dem Flügel dargestellt als unter den Händen eines ahnungslosen Dirigenten mit noch so großem Orchester. Überhaupt wird die eigentliche Brucknerpflege, hierüber kann es schon aus den reinen Ausführbarkeitsgründen keine Täuschung geben, immer in der wertvolleren Heimkultur, der Hausmusikpflege liegen, die Bruckners Werken durch die trefflichen Klavierbearbeitungen durchaus offen steht[1]).

Die Auszüge zu vier Händen von Schalk und Löwe (Universal-Edition, Wien) tragen neben der hervorragenden Übertragungskunst ihren Wert vor allem darin, daß sie zum Teil noch unter Bruckners Augen entstanden, sein Geist noch unmittelbar hinter der Arbeit, hinter der ganzen Art schöpferischer Zusammenfassung in den Klavierklang steht. Nichts an ihnen ist bis heute veraltet, sie bleiben grundlegend und vorbildlich, mag einer auch in Einzelheiten da und dort geschicktere Möglichkeiten entdecken wollen. Damit soll nicht der Wert anderer derartiger Bearbeitungen von vorneweg herabgesetzt werden; aber es bleibt, mag man auch hierin eine Einbildung sehen, etwas Unersetzbares um den Gedanken, daß jene ersten Bearbeiter Bruckner selbst in seiner Einsamkeit umstanden, sein Werk von ihm empfingen und zuerst verbreiteten. So erschienen neuerdings vierhändige Aus-

[1]) Hierbei ist freilich die altüberkommene Praxis zu beklagen, daß die übliche Klavierbearbeitung zu vier Händen die Musik in eine linke und rechte Hälfte teilt, d. h. für jeden Spieler nur eine Hälfte druckt; der Schade, der hieraus der gesamten Musikkultur, Musikbildung und der Pädagogik erwuchs, ist gar nicht mit ein paar Worten zu umschreiben. Man nahm Rücksicht auf das Auge, jedem Spieler sollte sein Teil beim Aufschlagen der Noten näher liegen; aber geistig rückte man ihm beide Teile damit fern; kleine Gesichtspunkte vor dem großen! Ganz abgesehen von dem viel leichteren Zusammenspiel überdenke man nur einmal, was es mit einem Schlage für das Verstehen der Werke bedeuten muß, wenn man eines Tages allgemein zu dem Kolumbus-Ei gegriffen haben wird, beiden Spielern die vier Systeme übereinanderzusetzen, womit gleichzeitig auch eine vereinfachte Studienpartitur für die Unzähligen geschaffen wäre, denen eine Orchesterpartitur aus begreiflichen Gründen verschlossen bleibt. Dieser einfache, höchst notwendige Gedanke bricht sich aber sehr schwer Bahn. (Und soll schon jene Rücksicht auf das Auge ihre Geltung behalten, so mag man beide Seiten der aufgeschlagenen Noten mit den sämtlichen vier Notensystemen bedrucken; im übrigen ist es nur eine Frage der Zeit oder eines kräftigen Verlagsentschlusses, wann einmal diese Lächerlichkeit der zweihalbierten Seiten aufhört.)

züge von Otto Singer (Peters-Ausgabe) unter gewissen, geschickten technischen Änderungen[1]). Eine Bearbeitung der IV. und VIII. haben bis heute noch Magnus, der VII. Hermann Behn[2]), der V. Symphonie Bocklet (für 2 Klaviere zu 8 Händen) veröffentlicht. Mit den nächsten Jahren, da Bruckner verlagsrechtlich frei wird, sind noch mehrere Bearbeitungen zu erwarten. Sie können namentlich durch verschiedenen Vereinfachungsgrad oder auch dichtere Einbeziehung der Orchesterstimmen Neues bringen. Einen durchgreifenden Sinn werden jedoch Neubearbeitungen erst gewinnen, wenn andere Grundlagen der Klaviermechanik die Arbeit von Schalk und Löwe einmal wirklich überholt zeigen, z. B. Rückkehr zu zwei Manualen, Ersinnung anderer Griffmöglichkeiten oder allenfalls auch Erfindung neuer orchestraler Klangmöglichkeiten beim Flügel.

Bis dahin ist mit Bearbeitungen zu zwei Händen bei Bruckners Symphonien nicht gar viel auszurichten. Da nur an wenigen Stellen ihr Klang eine solche Beschränkung erträgt, stehen diese Bearbeitungen grundsätzlich nur vor zwei Möglichkeiten: entweder einer erheblichen Klangvereinfachung zwecks wirklicher Spielbarkeit, oder der Herstellung einer Klavierpartitur, die das möglichste in zwei Klaviersysteme zusammenpreßt, den Rest (der Hauptstimmen wenigstens) in kleingedruckten Notensystemen darüber andeutet. Ersteres bedarf aber in Anpassung an den klavieristischen Klang bedenklicher Umänderungen, letzteres wendet sich bereits an Spieler, die über ihre engere Instrumentalschulung hinausdenken können, wie es ja allgemein erstrebenswert. Es bedarf keiner Erörterung, welcher von beiden Gesichtspunkten der Brucknerpflege nur wirklich dienen kann. So ist dies auch von den bisherigen Bearbeitungen zu zwei Händen kaum zu behaupten, mit Ausnahme etwa derjenigen der IX. Symphonie durch Löwe, die dem zweiten Gesichtspunkt (wenn auch unter immer noch bedenklichen Vereinfachungen) folgt. Die übrigen der bisherigen Versuche sind in ihrer Art ge-

---

[1]) Gleichwohl gelang schon hier die Übertragung des Orchesterklangs auf das Klavier dem Bearbeiter, dem sonst schon Vortreffliches auf diesem Gebiete zu danken ist, nicht annähernd wie bei Schalk und Löwe. Sie wirkt stellenweise nur wie eine farblosere Photographie, und einige grifftechnische Verbesserungen heben den Schaden nicht auf. Der Grundfehler liegt darin, daß die Bearbeitung zwar klare Heraushebung des Liniengerippes wahrt, dabei aber die symphonische Umhüllung mit ihren unendlich feinen Reizen und Entwicklungsschattierungen zurückdrängt. Grundhaltung, Klangdynamik und wiederholt auch Klangproportionen sind unbefriedigend, auch zartere Abstufungen fehlen zuweilen empfindlich. Damit ist der Stil vielfach vergriffen, und was der äußeren Verbreitung der Bruckner-Symphonien etwa nützt, ist durch die Gefahr innerer Entfremdung aufgehoben. Streckenweise hingegen ist die Änderung gegenüber Schalk und Löwe ganz geringfügig.

[2]) Die Bearbeitungen von Magnus und Behn für 2 Klaviere haben den Vorzug der übereinander gedruckten vier Systeme. Wilhelm Kempff trat mit einer zweihändigen Bearbeitung des Scherzos der Achten hervor; der Stil ist von Liszt beeinflußt, der Eindruck sehr wirkungsvoll.

schickte und wohlgemeinte Umgestaltungen des Klanges, aber die Art selbst eben ist für Bruckner grundsätzlich unzulänglich[1]).

Eine große Zukunft für die Bruckner-Bewegung ist hingegen den Bearbeitungen für zwei Spieler an zwei Flügeln beizumessen, die Karl Grunsky, einem Meister der klavieristischen Satztechnik, zu danken sind[2]). Ihr Wert ist ein mehrfacher; technisch vermögen sie eine Klangausbreitung zu erzielen, die der Ineinanderdrängung von vier spielenden Händen auf einem Flügel grundsätzlich unmöglich ist; schon hierdurch scheint in ihnen die Zukunft der Brucknerdarstellungen zu liegen, die sich an die Öffentlichkeit oder wenigstens größeren Kreis wenden, ohne über ein Orchester zu verfügen; aber auch bei erläuternden Einführungen vor einer Orchesteraufführung käme diese Möglichkeit hervorragend in Betracht. Schließlich aber sind mit Grunskys Bearbeitungen die lang ersehnten, zum Klaviersatz vereinfachten Studienpartituren für diejenigen gegeben, welche eine Orchesterpartitur nicht lesen können; und das wird immer die Mehrzahl der Musikbeflissenen sein. (Die Ausgaben werden die vier Systeme nicht geteilt, sondern übereinander gedruckt enthalten.) Und damit wäre überhaupt von Bruckner aus die vorhin erwähnte Forderung, die sich über die gesamte Symphonik aller Meister erstrecken sollte, in einem Ansatz von größter Tragweite verwirklicht.

## IV. („Romantische“) Symphonie (Es-Dur)

Beginn der Komposition 1873, Vollendung des 1. Satzes in der Skizze: Januar 1874. Arbeit am 2. Satz: April bis Juni 1874, am ursprünglichen Scherzo: Juni bis Juli 1874, am Finale: Juli bis August 1874. Vollendung des Werkes in der Partitur: 22. November 1874. Umarbeitung (unter Ersetzung des ursprünglichen Scherzos durch ein ganz neues, „Jagdscherzo“) 1878 bis 1880. Erste Aufführung: 20. Februar 1881 in Wien durch Hans Richter.

### *Erster Satz*

Ein Bild des Werdens, der aufstrahlenden Schöpferfülle, zeigt besonders deutlich der Anfang dieses Werkes. Nicht die Hauptlinie beginnt, sondern ein großes Wellen in den weichen, dunklen Streicherklängen unter leisem Zittern des Tremolos; der Es-Dur-Drei-

---

[1]) Immerhin haben die Bearbeitungen von August Stradal, dem bedeutenden Bruckner-Vorkämpfer, das Verdienst, nirgends Striche zu enthalten, wie leider einzelne der vierhändigen Bearbeitungen von Schalk und Löwe. (S. darüber die Orientierungstafel über die Partiturbuchstaben im Anhang.) Es ist sehr bedauerlich, daß dieser Mangel auch in die vierhändigen Auszüge von Singer in der Peters-Ausgabe aus verlagstechnischen Gründen mit übernommen werden mußte.

[2]) Diese bedeutende Arbeit, die sich über alle neun Symphonien erstreckte, wird bald veröffentlicht vorliegen; sie wurde mir durch Einblicke

klang ist so gesetzt, daß alle Streicher seine Töne in sehr tiefen Lagen bringen. In dies stille Wogen tönt nun das Hornthema zunächst nur wie eine Ausrandung des Klanges, der kaum aus dem Zittern des leisesten ppp an seine erste harmonische Rundungswirkung hinaus gelangt ist. Im Themenanfang liegt ein mildes, unendlich poesievolles Rufen, und dennoch bewegt er sich, zuerst nur weich im Hornton die Dreiklangskonturen abzeichnend, in einem ruhigen Wogen, das nur aus dem ersten geheimnisvollen Klangrauschen herausschwingt: vom Quintton neigt es sich im Bogen zum Grundton abwärts und kreist wieder zurück; dabei hebt sich auch zum ersten Male eine leichtgeschwungene rhythmische Abzeichnung aus dem vieldeutigen Rhythmus des Tremolos. So entsteht ganz aus dem Urgrund des Klanges ein erstes lebenzeugendes Motiv, das eine Welt ans Licht lockt. Vergleicht man dies nur mit den bisher besprochenen Anfängen aus einem Tremolo, so tritt hieraus neuerdings entgegen, wie reichartig dessen Charakter und Bedeutung dabei wechseln kann. Das Bild des ruhigen Wellens vervollständigt sich, wenn man die Fortleitung des Hornthemas (7.—9. Takt) mit betrachtet, die aus dem ersten Grundgefüge in etwas weiterer Dehnung ansetzt und in gleichartigem Bogen zurückschlägt; die große Ruhe dieser und der noch folgenden Kreisungen ist vor allem durch die zwischenliegenden Taktpausen gehoben, in denen aus der Tiefe wieder das herrliche Urlicht des Es-Dur herauftönt. Aber alles ist aus dem einen ersten Ruf geweckt.

In der beginnenden Pracht liegt jedoch gleich verborgenes Dunkel; schon die zitternde Tiefe birgt viel davon, dann aber die bedeutungsvolle Klangtrübung beim ersten Auswellen des Hornthemas aus dem Grunddreiklang im 7. Takt[1]); Bruckners eigenste Art aber, das Rückfluten gleich aus dem ersten Blick an das Licht gegen dunkelnde Unterströmung, zeigt schon unvergleichlich groß

in die Handschrift und teilweise durch Vorführungen in Konzerten bekannt und ich kann verraten, daß der Klang überraschende Fülle, insbesondere groß ausschwellende Tragfähigkeit im weiten Raume mit einer Klarheit vereint, deren nur seltene Orchesterdarstellungen fähig sind. Die Übertragung ist nämlich nach neuen Prinzipien durchgeführt, über welche Grunsky in einem Buche besondere Rechenschaft ablegen wird. (Die Bearbeitungen erscheinen in der Peters-Ausgabe.)

[1]) Denn dieser Akkord ist mit seiner Alteration des c zu ces eigentlich ein Klang von *es*-Moll. Zudem bewirkt seine Dissonanz und Orgelpunktverspinnung einen eigentümlichen Trübungseindruck.

die Düsternis der sinkenden Bässe vom 12. Takt an; drei Takte hernach ergreift diese Bewegung schon die Mittelstimmen; in Bruckner geht ein ewiges Versinken vor sich. Dem Drang ins Weite, der in seinem Aufschwingen herrlicher Weltgestaltung entgegentreibt, tritt unmittelbar der auch tief hinab ins Unbegrenzte weisende Zug entgegen; das Erwachen der Brucknerschen Seele: Schöpfung und Untergang schon im ersten Formkeim vereint.

So wölbt sich über 18 Anfangstakte der erste geschlossene Wellenzusammenhang[1]); man erkennt noch ganz leicht die 16-taktige Periode nach den zwei voraustönenden Tremolotakten. So herrlich die stille Hornmelodie, andre Eindrücke umhüllen sie und dringen vor[2]): Dämmer, Klanglicht und Weckruf, Schöpferhymne; der ganze Anfang steigt aus fernen Stimmungen auf, und sie sind noch mächtiger als alle Eigenwirkung des ersten melodischen Gebildes, das auch selbst

---

[1]) Die thematische Linie selbst gleicht eigentlich jener der III. Symphonie, weniger in deren Anfangsform beim berühmten Trompetenthema mit dem Sturz über die Quint in die tiefere Oktave, als in ihrer späteren Umbiegungsform, die aus dem Quintton wieder in den Ausgangston zurückschlägt und z. B. am Ende des 1. Satzes besonders dicht auftritt, schon deutlich auf den Anfang der „Romantischen" vorausweisend; sie unterscheidet sich von deren erstem Hauptthema äußerlich nur durch die Quart an Stelle der Quint, auch die rhythmische Form ist schon gleichartig, nur schärfer wie auch das Zeitmaß. Aber ganz anderer Klangwelt angehörend, enthalten die Gebilde schon in sich so tiefen Gegensatz, daß die äußere Gleichheit kaum auffällt. Dort in eckigen Streckungen als scharfe Formgeste gehalten, erscheint die thematische Bildung in der „Romantischen" in langsamer Rundung zurückgebogen, weich im Ansatz und aus der Leere des durchsichtigen d-moll ins voll durchglühte Es-Dur getaucht; dort im wesentlichen einfarbig in den Mollklang gefügt, erscheint es hier viel farbenreicheren Klangveränderungen angeschmiegt.

[2]) Auch in der Wiedergabe soll es so sein! Man achte ferner auf das dreifache ppp des Beginns; doch ergibt sich auch innerhalb des ruhenden Streichertremolos eine prachtvolle Möglichkeit dynamischer Schattierungswellen, einer Art Unterwogens, indem jedesmal in der Taktpause zwischen den Hornmotiven ein ganz leises Vorschwellen der Streicher am Platze ist; das aber geschehe nicht schematisch nach guter alter Begleitart, sondern am besten so, daß nur die mittleren Streicher ganz leicht schwellen (aber ohne Härte in die milde Klangausgleichung dringen zu lassen!), während die Ober- und Tiefenstimme zunächst völlig gleichförmig in der Stärke bleibe: dies entspricht dann sofort den Brucknerschen Tiefendunkelungen und es bereitet insbesondere die Ablösung der sinkenden Bässe zu ihrer eigentümlichen Schattierungswirkung gut vor. Sind die ersten Grundtönungen gut geraten, so schwillt daraus das ganze Werk fast von selbst in seinen Grundcharakter.

nur aus ihnen hervorgetrieben zu sein scheint. Wenn irgendein Kunstwerk verklungen ist und Einzelheiten aus der Erinnerung schwinden, so erhält sich in ihr nur noch ein letzter, tiefster Grundcharakter, den das Ganze ausatmete, und in ihm liegt etwas von der ahnungsvollen Grundregung, die auch im künstlerischen Schaffen zuerst anklingt; etwas vom Schöpferischen liegt stärker und magischer in dieser ungreifbaren Durchseelung als in den Themen- und Klangsymbolen selbst, die aller zauberischen Gesamtfülle dienen. An diesem stimmungsvollen Anfang empfindet man sie sehr deutlich; mit ihm beginnt jenes Lebensleuchten der Vierten und Sechsten, das schon bunter zersprengt in die Fünfte seine Farben webt, satter durchglüht und gedunkelt die Siebente und prangend Teile der Achten durchdringt. Ein rätselhaftes, noch kaum in der Musik erlebtes Leuchten; würde man es etwa nur in der instrumentalen Klangabtönung vermuten, so würde man bald gewahr, wie es auch jedem, der erstmalig am Flügel das Werk kennen lernt, unmittelbar erfühlbar ist; und sucht man es in den Harmonien, so erkennt man, daß sich im Grunde gleiche Wendungen, die hier von besonderer Helle durchwirkt scheinen, schon aus der sonst verschiedenen Grundtönung der vorherigen Symphonien herausheben, und daß jenes Leuchten die Vierte auch da durchfließt, wo die Harmonien ganz gleichmäßig, ja auf einem Akkord ruhend gehalten sind; ist doch sogar die Haupttonart an sich keine von den hellen! Die Harmonik ist zwar bunter, aber dies erschöpft jene Wirkungen nicht. Auch die Melodien machen sie nicht aus, nichts überhaupt von der musikalischen Erscheinungswelt, die selbst nur aus jenem schöpferischen Tiefenbann durchglüht ist; es ist rätselhaftes Licht aus der Lebenstiefe und auch nicht Bruckners äußerer Lebensweg erklärt es; nicht das Erwachen des Eros strahlt aus dem Werk des Fünfzigjährigen, kein Glücksausströmen nach guten Schicksalen oder gar Erfolgen, das innere Leben erstrahlt losgelöst vom äußeren. Weihe und weltschöpferisches Licht bricht aus dem Lebenswunder des Mystikers selbst.

Das Thema schlägt gleich weitere Wellen, wachsende Kreise. Es bricht sich in Farben; Klangwunder spiegeln bunt aus dem Urgrund des Es-Dur. Wer diese Erstehungsweise ersten weitausstrahlenden Lichtes künstlerisch aufnimmt, begreift sofort die organische, formorganische Notwendigkeit des raschen und starken Akkordfarbenspiels, das den Blinden gleich wieder Vorwand gab, von Bruckners Maßlosigkeit, vorzeitiger phantasierender Verausgabung im

„Modulieren“ zu schwätzen; hätten sie statt von ihrer „Form“ vom Formen etwas verstanden, so wäre ihnen aufgegangen, daß sich erstes Auswellen des Lichtes in den Farben des Weltleuchtens bricht, daß Bruckners Anfänge nicht „Exposition“ sondern Schöpfungen sind, daß man als einzelne Reflexe aufnehmen muß, was zu enger Herausfassung des Augenblicks gleich als Klangabschweifung erscheint, und daß all das Irisieren von Kreuz- und Be-Akkorden nur ein einziges Es-Dur mit einigen Oberflächenbrechungen ist[1]).

[1]) Die harmonische Analyse bis zum Eintritt des 2. Themas (bei A) erweist die wunderbare Einheit von Grundtonart und Ausstrahlungen. Doppelzusammenhänge sowie das Wechselspiel von tonaler und Rückungsverknüpfung wirken reich ineinander. Die Tonperiode der ersten 18 Takte enthält ihre erste Ausweichung im 7. Takt, wobei die erwähnte dunkelnde Einfärbung eintritt: in einer für die Romantik sehr typischen Weise nimmt (über Orgelpunkt *es* und *b*) der Akkord $II^7$ die Töne an, die der Molltonart auf *es* entsprächen. Darauf Rückentspannung ins Es-Dur und (unter Durchgangsbewegung der Bässe) über die Parallele (14. Takt) abermaliges Hinüberschillern ins Moll: die IV. in Mollform (15. und 16. Takt), und wieder Rückkehr zum Es-Dur-Klang. — Diese subdominantischen, künstlerisch ganz mit der sinkenden Baßbewegung im Einklang stehenden Dunkelungen sind ein Ausschwanken, dem gleich darauf eine Gegenbelichtung gegenübertritt. Der neue Themenansatz des 19. Taktes wendet im 23. zum Akkord: *fis-a-ces-es*; er hat gleich doppelte Bedeutung; einmal entspricht er dem früheren *f-as-ces-es* des 7. Taktes unter Alteration des *f* zu *fis* und *as* zu *a*, beides im Sinne erhöhter, gegenüber dem 7. Takt auch steigernder Spannwirkung gegen das wiederfolgende Es I; aber zugleich wird es sehr wesentlich, daß sich dieser Klang mit $H^7$ deckt; es ist vorausweisende Gegenwendung zu den Kreuztonarten. In der Tat wird auch kurz darauf ein E-Dur durchstreift, zu dem hier schon dominantisch vorgefühlt ist; aber noch mehr: damit ist im Keime gleich vom Anfang aus die Voranregung einer noch viel weiter weisenden Bedeutung von E-Dur-Wendungen gegeben, die in diesem Satze sowie über die ganze Symphonie hinweg noch zu erkennen sein werden. Folgt man weiter, so bringt nach neuerlicher Parallelstufe (29.—32. Takt) der 33. Takt den des-Moll-Akkord: seine unmittelbare Wirkung ist die von Rückungen; steigender nach dem vorherigen c-Moll-Klang, sinkender gegenüber dem Grundakkord; aus der vorherigen bloßen Baßbewegung ergreift hier das Sinken das ganze Harmonieverhältnis; auch Rückspiegelung zur früheren as-Moll-Wendung liegt vor. Aber vorwärtsgerichtet erfüllt sich von diesem des-Moll (= cis-Moll) aus die frühere Anregung des E-Dur: dieses folgt mit dem 37. Takt nach vorheriger IV. (A-Dur-Klang des 35. und 36. Taktes). — Höchst kunstreich ist nun die Rückschwankung gegen dies Auflichten. Wie vorher ein Sinken, so trägt aus dieser Kreuztonarts-Wendung zunächst ein Steigen der Klangfolgen weiter, zugleich aber leitet es gegen die Be-Tonarten zurück. Dem Klang auf E folgen $F^7$ (39. Takt), Ges-Dur (41) und As-Dur (44) nach

Denn die Oberfläche kräuselt sich auf; vom 19. Takt an kann man beobachten, wie die thematischen Wellen ineinander zu schlagen und die ruhenden Taktpausen zu überschlagen beginnen. „Imitationen“ erscheinen hier wieder als dynamische Formgedanken. Zugleich weiten sich die Motivbogen bis zu Oktavbreite, dissonante Klangverdichtungen erstehen mit der ganzen Werdeverdichtung, dazu nach den ersten Weckrufen des Hornes die leichten, klaren Klangauflichtungen der Holzbläserfarben. Schon hierbei wird auch die Periodisierung aus ihrer ruhigen Anfangsausbreitung von den dichter kreisenden Motivwellen gegen durchtreibende Steigerung hingedrängt; sie bleibt zwar erst noch aus den Oberstimmen der Holzbläser mühelos abhebbar, aber schon verspürt man deutlich, daß ein freieres, bewegteres Entwicklungsprinzip die Oberhand gewinnt. In der Steigerungsverdichtung schafft es sich auch Raum in gemäßigterer Zeitbreite; die Bezeichnung „Langsamer“ wäre fast überflüssig, die expansive Innenkraft fordert die Breitung von selbst.

Völlig im Drang der Entwicklung entsteht auch (bei „Langsamer“) die abermals neue rhythmische Belebung; hier wenigstens wirkt zunächst kaum etwas anderes von dem, was bald (bei A) als neues Sonderthema herausspringt; aber gerade die Melodik ergibt sich zunächst so entwicklungsbedingt, daß man ihre neue Zeichnung im Zu-

---

einem zwischendominantischen Akkord (VII⁰), dem nach *As* zielenden g-b-des-fes des 43. Taktes. (Zugleich gewinnt damit der E-Dur-Klang des 38. Taktes die Wirkung eines neapolitanischen Akkords vor der Wechseldominante des wiedererstrebten Es-Dur.) Aber während sich nun das Es-Dur kadenzierend gegen das Thema des 51. Taktes festigt, tritt nochmals eine der kunstvollen, für Bruckner charakteristischen Rückspiegelungen ein. Zunächst wird der erwähnte As-Dur-Klang als Es IV gedeutet, dem gleich (45. Takt) Es I folgt, aber im 46. Takt tritt noch ein doppelstrebiger Klang ein: *a-ces-es-ges* weist als Alteration von *a-c-es-ges* auf den nachfolgenden Quartsextakkord über *b*, als zwischendominantische Einschiebung (VII⁰); (in herkömmlicher Weise bezieht sich dabei diese Einschiebung bereits auf den Baßton b der Quartsextharmonie, der somit schon als dominantischer Grundton vorgefühlt ist). Aber die Doppelwirkung jenes Einschiebungsklanges beruht darin, daß er sich wieder mit der E-Dur-Dominante $H^7$ deckt, somit ein E-Dur-Streiflicht noch durchschimmern läßt, während im Übrigen die Es-Dur-Kadenz über VI-II-V-I (48.—51. Takt) schließt. Welche Fülle zielbewußter, naher und weitester Zusammenhänge und zugleich welche zielstrebige Einheit!

sammenhang kaum wahrnimmt: geradlinig ansteigende Diatonik, im „Bruckner-Rhythmus" von 2 + 3 Taktvierteln. Es ist ein Bild von Bruckners Entwicklungsdynamik, wie es nicht deutlicher sein könnte: die neue diatonische Linie wirkt nur als organische Fortsetzung der großen Streckungen im Anfangsthema, als natürliche Steigerungsfigur, auch der fünftönige Rhythmus ergibt sich nur wie eine Verdichtung der ganzen imitierenden Belebung. Das ganze neue Gebilde, unauffällig und zuerst nur wie ein Entwicklungsmotiv eintretend, ist ein Motiv des gesteigerten Vorwärts, des Auftriebes, der aus den bisherigen Wellenkreisungen empordringt; (daher das Zwanglose im Übergang aus den großen Intervallbogen in den geradlinigen Anstieg). Dies wird in der Tat formal der ganze eigentliche Gegensatz vom 1. und 2. Hauptthema, denn acht Takte später (bei A), wo dies neue Gebilde als Hauptthema voll herausspringt, zeigt sich gleichfalls die rein dynamische Bedeutung einer lebensvollen Auslösung, vollwuchtiger Entladung. Aus dieser und dem ganzen formalen Gegensatz zum Anfangsthema ergibt sich auch aller weitere Charaktergegensatz: kurz angedeutet bei jenem der Grundzug des Werdens, Rufens, hymnischen Sehnens und hier nun der Erfüllung, Vollkraft.

Doch zuvor verdient noch diese ganze (bei „Langsamer" einsetzende) Vorbereitung, wie das erste Thema in seine Entwicklung hineinzündet, einige Beachtung. Der „Auftrieb" äußert sich auch in einem fortwährenden, d. h. durch verschiedene Stimmen wechselnden Aufsteigen der neuen Linie; abermals neue dynamische Bedeutung tragen damit die „Imitationen"; sie sind ein stetiges Aufquellen, bald aus den Streichern und Holzbläsern, bald aus der dunklen Blechbläsermitte; die Hauptsache bleibt bis A gar nicht diese Figur, sondern die verdickt auftreibende Gesamtwelle, durch die jene nur ausgeworfen ist. Durch sie entsteht auch (4 Takte vor A) das Zurückschleudern der Motivfigur von höher aufschlagenden Wellen, sodaß sie nun aus der Höhe zur Tiefe fällt; (der formalistische Begriff der „Umkehrung" wieder zu dynamischer Erscheinung verwandelt). Wie verfehlt wäre es ferner, überhaupt diese ganzen acht Takte als „Überleitungsgruppe" herauszusondern; sie sind geradlinige, durch keine eigene „Formgruppe" durchbrochene Steigerung gegen eine Zielausladung (2. Hauptthema bei A), die Steigerung ist das Zeugende, das Themenbild das Erzeugte; also keine eigene „Gruppe", sondern Geschlossenheit der Entwicklung. Doch sie wäre nicht erkannt, würde man nicht zugleich mit der neuen Anstiegsfigur das mehr ins Unsichtbare ver-

drängte Weiterkreisen des 1. Hauptthemas mit erkennen. Es wogt überall weiter, aber nicht mehr deutlich als Oberwelle, daher vielfach verundeutlicht in den Linien: am greifbarsten ist dieser Vorgang des Hinabrückens unter die Oberfläche gleich beim ersten Eintritt des neuen Anstiegsgebildes („Langsamer") in den leichten Unterwogen der II. Violine und II. Klarinette; aber auch in die neue Hauptlinie dringt ein letztes Nachwirken der kreisenden Anfangsbewegung gleich mit dem 2. Takt, wo in der Flöte vom Gipfelton *es* die ansteigende Linie wieder zur tieferen Quinte *as* zurückbiegt; selbst hernach erkennt man noch den fortwirkenden Innendruck des Urthemas, so auch nochmals in der Oberstimme (Fl. und I. Viol.) in der Rückwellung des 6. Taktes.

Der eigentliche Eintritt des zweiten Hauptthemas (bei A) ist somit nur eine Wandlung aus dem ersten. Äußerst gedrungen in der Orchesterfülle, kehrt es zunächst den fünftönigen „Bruckner-Rhythmus" hervor, der im Auftrieb der Vorentwicklung mehr leichtgleitend, hier wuchtig in die Klänge gestampft erscheint. Durch ansteigende und absteigende Form hin- und hergeworfen, enthält die Themenfigur auch weiter einen Rest des Wogens, das im Hauptthema lag, aber hier in wildbewegten Aufstürzen. Sehr eigenartig, hochbedeutsam ist die Verwendung des Tremolos: schon in den Vorentwicklungstakten erhielt die neue Anstiegsfigur erst noch (in ihrer Loslösung aus dem Urerzittern der Akkorde vom 1. Thema) tremolierende Tongebung, diese aber wird nicht plötzlich aufgegeben, sondern wechselt mit fester; und dieser Wechsel erhält sich ins 2. Hauptthema hinein: man beobachte in der Partitur die unerschöpflichen Einzelfeinheiten, wie bald volles, bald nur in Achtelrhythmen wankendes Tremolo in Einzelstimmen durchbricht, dann wieder verschwindet. Ebenso ist eine fortwirkende Verbindung mit dem Anfangsthema erhalten, indem die Mittelstimmen der Streicher (meist nur Bratschen) im Innenkern der neuen Klangfülle das erregte Tremolieren weiter erhalten.

Mit dem Ausbruch (bei A) festigt sich die vorherige Modulation in der Haupttonart, in diesem Es-Dur-Akkord erscheint die Tonart förmlich in einen Verdichtungspunkt gesammelt. Schon das beweist, daß dies Thema nicht als „Gesangsthema" gemeint ist[1]). Zudem

[1]) Ich spreche gleichwohl durchgängig vom 2. Thema, der Eintrittsfolge nach. Einige Analysen nennen erst das nächste Thema (bei B) das





entspricht es dem Charakter nach völlig dem klassischen Hauptthema, andrerseits wächst, wie noch vielfach zu sehen sein wird, die Bedeutung des 1. Themas weit über die eines „Einleitungsthemas" hinaus (vgl. S. 490). Der große Entladungseffekt ist von der dynamischen, zugleich dominantischen Vorbereitung bewirkt, dann von der vollen Instrumentation, wobei namentlich im Zutritt der Posaunen, Tuben, Trompeten und des Paukentremolos zu den vorher zusammengedichteten Horn- und Holzbläserklängen etwas Entscheidendes liegt; aber alles das würde die große Ausladungswirkung noch nicht ausmachen; sie liegt vor allem in einer inneren befreienden Ausweitungsbewegung: das neue Thema nämlich, das in der achttaktigen Vorentwicklung teils auf-, teils absteigend durchlief, erscheint nunmehr in beiden Richtungen zugleich auseinanderstrebend. Darin vornehmlich beruht das Expansive von diesem Takt an.

Verfolgt man nun die Ausgestaltung weiter, bis zum Eintritt des 3. Themas bei B, so bietet sich gleich eines der Bilder von Bruckners unvergleichlicher Kunst, einen Krafthöhepunkt, allerdings unter verschiedenen Schwankungen, mit immer neuen Ansätzen lange zu halten; mehrfach tritt Höhepunktsübersteigerung ein, am entscheidendsten im 15. Takt nach A im as-moll-Akkord (man beachte wieder die harmonische Eindunkelung an der höchsten Kraftstelle! vgl. S. 351). Überhaupt herrscht bei den Klangwendungen ein Zug zur Verdunkelung vor, bis zum Auflichten gegen den F-Dur-Abschluß. Gegenüber dem milder übergleitenden, wenn auch grelleren Klangwechsel des Anfangs erscheinen hier Akkordwendungen einschneidender, wie über-

---

zweite; das hat seinen Grund, sofern es dem klassischen Gesangsthema entspricht, doch sprechen auch formorganisch Gründe dagegen, indem Bruckners Themendreizahl grundlegende Bedeutung hat und in den hier bezeichneten drei Hauptthemen beruht, nicht etwa die (thematisch unselbständige) Weiterleitung jenes Gesangsthemas als drittes Hauptthema aufdringen läßt; die Verarbeitung des ganzen Satzes läßt hieran keinen Zweifel. Vor allem aber ist ein Blick auf das viersätzige Werk ausschlaggebend: das Finale zeigt einwandfrei, daß es nicht angeht, das hier vorliegende Thema als erstes und das anfängliche nur als „Einleitungsthema" zu bezeichnen, weil dieses den ganzen Wiederausbruchsgedanken leitet, somit weit über die Bedeutung bloßen Einleitungsgebildes hinausgeht. Bei dem Reichtum, in dem sich Bruckners dreifache Themenanlage ausfaltet, ist eine gelegentliche Teilannäherung an den hier vorschwebenden älteren Typus noch kein Anlass, von der Entwicklung nach seinen drei Hauptthemen abzuweichen.

haupt die Rhythmik gegenüber dem mehr fließenden Zug des Anfangs in schärferen Sonderungen einschneidet [1]). Innerhalb des Themas selbst aber erscheint hier der „Bruckner-Rhythmus" in einer Wucht wie wohl kein anderesmal bei Bruckner; er wirkt so vollkräftig, daß selbst der Triolenteil mehr hymnischen Überschwang als Lösung ins Schwebende wie sonst an sich trägt. Dabei ist es nun sehr bemerkenswert, daß in diesem lebenbetonenden Werk dieses Thema aus seinem „Bruckner-Rhythmus" später vielfach, namentlich in Mittelstimmen, in die rhythmische Form übergeht, welche statt der Triole ein Viertel und zwei Achtel bringt, sodaß die Triole ihre schwebende Lösung wieder zugunsten der trittfesten Zweierrhythmik verliert (vgl. hierzu die Anm. 1, S. 531). Deutlicher als in dieser psychisch verborgenen Erscheinung könnte sich die Hinwendung an die lebensvolle Innennatur nicht spiegeln.

Wo das zweite Hauptthema zu Ende ist, verhallt es von seiner angesammelten Fülle aus; daher erscheint es auf dem letzterreichten Akkord (F-Dur) erst in mehrmaligen Wiederholungen auf gleicher Tonhöhe, dann hallt es über gleichmäßige Akkordstöße in eine zweitaktige Pause hinein. Es ist keine volle Leere; ein Hornton klingt weiter und kettet in das dritte Thema hinein, wobei er dessen lyrisch weichen Charakter schon durch seine Klangfarbe vorbereitet, ferner in echt romantischem Harmonieverhältnis; er ist Grundton f des letzten Akkords und Durterzton des kommenden, den er damit in satter Durchleuchtung aufquellen läßt. Dies dritte Hauptthema (bei B) läßt der strahlenden Kraftfülle den Klangfrühling zart hingehauchten Blühens und Treibens folgen. Technisch betrachtet, ist es eines von den Gebilden, bei denen man nicht ohne weiteres entscheiden kann, welche der Stimmen das Hauptmotiv enthält; zunächst überwiegen zwei: die Oberstimme der I. Violine, Vogelrufen (nach Bruckners eigenem Wort) ähnlich, nicht im Sinne eines Programmes sondern der ganzen Frühlingsstimmung, als eines der Ur-

[1]) Das zweite Thema hat im übrigen einen ähnlichen harmonischen Gang wie das erste: es führt, wenn auch unter andern Einzelwegen, gleichfalls vom Es-Dur (im 7. Takt nach A) über es-Moll (dessen schlagkräftige Wirkung zum Teil auch darin beruht, daß es Auslösung der es-Moll-Ausstrebungen im 1. Thema ist), von da gleichfalls über Ces-Dur (H-Dur) bis zu $E^7$ und von da über F-Dur in die Be-Tonarten zurück.

symbole, zu denen wie zu Glocken, Rufen, Wiegenrhythmen usw. alle Lyrik, auch die des Volksliedes, greift; gleichzeitig erscheint die Bratschenmelodie, als seelenvoller Gesang durch das ganze gelöste Tongewebe ziehend, gleichfalls im Hauptintervall der großen Sexte weitausatmend; nach Bruckners Zusatz „ausdrucksvoll" scheint sich am ehesten in ihm das „Gesangsthema" zunächst zu verdichten. Doch treibt die Weiterentwicklung bald die Stimmen kunstvollst durcheinander; von den mittleren beginnt die lebhaft geschwungene Achtelfigur der II. Violine vorzudringen (motivisch mit beiden ersterwähnten zusammenhängend), und hauptsächlich sie treibt in die Entwicklung[1]). Wieder ist der Anfang erst achttaktig periodisiert, um schon im Laufe des zweiten Achttakters aus der Rundung heraus in fortwirkende Steigerung weiterzuwellen. Und schon tritt (von der Bezeichnung „Etwas lebhafter" an) ein neues Teilmotiv hinzu, die absteigende Linie, charakteristischer Weise in einem Höhepunktsteil einsetzend und aus ihm wieder zurückleitend. Eine gewisse Verwandtschaft mit dem 2. Hauptthema, besonders seiner Vorentwicklung in den einzelnen Anstieglinien, liegt trotz der verschiedenen Rhythmik verborgen. Auch hier ist das Gebilde zunächst entwicklungsdynamisch ausgeworfen, und die innere Verbindung zwischen den ungemein leichtgefügigen Entwicklungsmotiven ist so mannigfaltig, daß leicht Verwandtschaften aufscheinen und sich gleich wieder bis an verfließende Grenzen verlieren können.

Das dritte Hauptthema läuft von Anfang an in weite, teilweise unruhige Entwicklungen aus. Und das ist formal ein weitaus wesentlicherer Gegensatz zu den beiden früheren als der des gesangsartigen Charakters; gerade das kurze Aufscheinen einer sonnig milden Stimmung verdüstert sich rasch, mehrfach von Stürmen und Schatten durchrissen, über wechselnde Verdichtungssteigerung und Wiederauflichtung. Blickt man nur auf kurze Strecke vorwärts, so erkennt man die typischen Entwicklungsformen der Brucknerschen dritten Themen; sie sind also hier mit dem sonst gesangsthemenartigen Charakter vereint, lösen sich aber bald als die vorherrschenden von diesem. Sie treiben mächtig vorwärts, den ersten unruhigen Symphoniestürmen entgegen und, wenn man weiter vorausblickt, bis gegen

---

[1]) Max Auer („A. B." S. 346) teilt mit, daß in der ursprünglichen Fassung dieses Thema „aus vier übereinandergebauten melodischen Gedanken bestand".

die breite dumpfe Stille vor Durchführungsbeginn. Bis dahin zeigt aber die Entwicklung den folgenden, naturhaft bewegten Verlauf. Die Steigerung schlägt nach ihrer ersten Welle (4. Takt vor C, Bezeichnung „Wieder beruhigend") zu neuem Ansatz zurück. Das vorher entstandene diatonische Motiv erscheint nun im Auf und Ab einer erst etwas wirrbewegten, leisen Neuentfaltung; wieder eine charakteristische Innendynamik: bedeutungsvoll kündet gleich mit diesem Zurückschatten der Tonstärke die Tonartslichtung (H-Dur-Akkord) das neue kurze Aufscheinen des dritten Themas (bei C) an, wie auch schon das Horn mit seinen Rhythmen aus dem Teilmotiv des „Vogelrufes" diesem entgegentrieb. Die Klangfarbentönung ist bereits eine wesentlich andere als beim ersten Eintritt dieses Themas: in die leisen Streicherklänge des leuchtenden E-Dur sind leicht dunkelnde Bläserfarben gedrungen: kommende Düsterungen und Klangstürme bereiten sich vor, während gleichzeitig das lyrische Thema seine blühendste Entfaltung erfährt; wieder im Leuchten die echt Brucknerschen Dunkelungen. Die hellere Wirkung liegt schon im E-Dur gegenüber dem Ersteintritt in Des-Dur[1]); zugleich aber sind die Teilstimmen gewechselt: äußerlich-formalistisch würde dies nichts besagen, innerlich bedeutet es sehr viel, indem vor allem die durchseelteste singende Stimme, die frühere Bratschenmelodie, als oberste (I. Violine) herausstrahlt. Auch sonst ist Wechsel und Gesang der Stimmen (Cello!) reicher, die ganze Entwicklung blüht einem weitaus lichtfroheren, fast jubelnden Höhepunkt entgegen (man beachte die frohlockenden Trillerfiguren im 7. und 8. Takt nach C; es sind die beiden ersten Takte des Beispiels Nr. 50, auch der Ausklang in die Leere mit dem Hereintönen des chromatischen Ausdrucksakzentes im Cello ist schon S. 437 besprochen.) Der Neuansatz, wieder nach Des-Dur zurückschattend, führt durch die gleichfalls schon (s. S. 389 ff.) besprochene längere Steigerung (über den erneuten pp-Ansatz) zum Höhepunkt bei D (13. Takt des Beispiels Nr. 32), und daß in diesem wieder das zweite Hauptthema ausbricht, liegt vor allem an seiner entwicklungsbedingten Kraft: es hat von jeher den Charakter eines Ausladungs-

[1]) Man hört bei solchen Neuansätzen mit gleichem Thema stets über größere Abstände und Zwischenentwicklungen hinweg sehr deutlich harmonische Rückungen, wie hier die der kleinen Terz (überm. Sekund), trotzdem keine strenge Sequenz vorliegt. Das auch hier herausstrahlende E-Dur kontrastiert zudem eine ganze Strecke hindurch gegen die vorherige Des-Dur-Strecke.

motivs; nicht also das Erscheinen des Themas ist Selbstzweck[1]), vielmehr ist es charakteristisch, daß eine Entwicklung vom 3. Hauptthema bald mit dem dritten, bald mit dem zweiten Hauptthema arbeitet, je nach dem Stand der Entwicklung, der diesen oder jenen Themencharakter braucht oder auch, wo es nötig ist, neue Entwicklungsmotive herausschleudert, so hier eines der breiten Höhenausrundung, das gleichfalls schon besprochene der Streicher, das von D (13. Takt von Nr. 32) an jenes Hauptthema fast überflutet.

Nach zwei Höhepunktsübersteigerungen (s. Nr. 42) tritt dann der Rückgang zur ersten geheimnisvoll vorandeutenden Dunkelung ein (10. Takt vor E). Sie ist motivisch fesselnd genug: in den II. Violinen das leise, in Sechzehntelbebungen gebrochene Nachzittern des Entwicklungsmotivs vom letzten Höhepunkt; das zweite Hauptthema hingegen erscheint hier in etwas geänderter Dynamik: im Auf und Ab durch dünnen, leisen Holzbläserklang, gespenstisch unruhig; aber es bleibt mit seiner Breitungsbewegung Symbol der Raumdurchstreichung, nur hier in einer Teilstrecke ganz geänderten Charakters: es ist schon kurze Vorandeutung einer Leere, die von etwas wirren Motivunruhen durchkräuselt ist. Diese verdichten sich aber rasch, ungemein plastisch über beschleunigte Triolensteigerung, nochmals gegen eine Höhenpunktsentladung (E); sie bringt die gleichen Motive wie die letzte, dazu in den Holzbläsern Sextolenrhythmen, die vom 5. Takt an in schön gewellte Figuren von Höhepunktswogen übergehen, aus diesen weiter in abstürzende Linien, die rasch wieder in die schon vordem angedeutete Leere (11. Takt nach E) zurücksinken. Bogenführung, Form- und Motivdynamik einen sich überall in der natürlichsten und denkbar einfachsten Weise zum symphonischen Verlauf. Und so schließt sich allmählich die Exposition zum Gesamtbild großer, triebkräftiger Ansätze, die zuletzt, mit den nunmehr folgenden Teilen, in weites Verwehen hinausstreichen. Das innere Gleichgewicht dieser Dynamik ist in der Verteilung ruhiger und erregter Entwicklung zu beobachten. Alle Gipfelungen

---

[1]) Wenn man dieses 2. Thema als das dem klassischen ersten, dem Hauptthema entsprechende im Auge hat, so kann man hier auch an die klassische Arbeitsweise denken, welche das Hauptthema gegen Ende der Exposition gerne nochmals antönte; doch ist dies bei Bruckner durchaus nicht Regel, auch da nicht, wo sein 1. Thema dem klassischen Hauptthema entspricht, sodaß wohl auch in diesem Falle der gemeinsame Zug mit der klassischen Form nur Zufall, keinesfalls Selbstzweck ist.

sind langsam und breit vorbereitet, und ihre wild-kraftvolle Ausladung bedingt ihrerseits wieder jedesmal weitere Strecken stilleren Verlaufs. Phantastik und Ruhe des Satzes sind gleich unheimlich.

Es ist prachtvoll, zu verfolgen, wie jene eigenartige Leere längere Zeit schon wie ein Druck in der Luft liegt, mehrmals kurz eintritt, aber erst noch von Nachstürmen wieder überweht wird, ehe sie sich an ihrer charakteristischen Stelle vor der Durchführung länger ausbreitet; man sieht, wie planvoll, zielstrebig, zugleich in welch einheitlich sparsamer Motivik Bruckner die Gesamtform anlegt. Auch hier bleibt die leere Stille noch nicht bestehen: kaum erscheint sie in zwei Takten eines einzigen tremolierenden Streichertones (man achte auch auf die einzelnen Schläge von Pauke und Baß-Pizzikato!), so fegen aus ihr Stürme auf, welche in bloßen Unisonlinien (s. S. 328f.) gewaltig und voll drohender Stimmung zur Höhe anwirbeln; ihnen folgen (bei F) als Gegenklang wie nach einem Rücksturz in die Tiefe die mächtig geballten Blechbläserakkorde. Wenn nun von da immer deutlicher die Leere mit ihrer ungeheuren Druckstimmung Ausbreitung gewinnt, so ist auch weiter zu verfolgen, wie die typischen, unerfüllt bleibenden Einzelansätze Verzerrungen früherer Motive aufscheinen lassen. So zunächst den fallenden Sextsprung aus dem 3. Thema; die Anklammerung an seinen milden Charakter ist psychologisch hochinteressant: inmitten der drohenden Stimmung Suchen nach Beruhigung, sehr rasch aber hasten diese Teilmotive in die durchzitterte Gesamtspannung wieder hinaus (Übergang aus dem vollen Ton ins zerbrechende leiseste Staccato!). Dann verhaucht die Stille über ganz leichte Teilansätze bis über G hinaus, zuletzt in zaghaften Ansätzen von Holzbläserlinien bis H.

Das Ende der Exposition bezeichnet Bruckner (bei G) durch einen Doppelstrich; über seine geschwundene Bedeutung s. S. 492; vielleicht mag er auch einer ängstlichen, nachträglichen Rechtfertigung vor den Gestrengen überhaupt sein Dastehen verdanken. Und doch zeigt er noch etwas recht bemerkenswertes: an sich könnte man nämlich eher noch bei H, wenn es schon ein bestimmter Grenzstrich sein soll, den Durchführungsbeginn ansetzen, weil hier das 1. Hauptthema erscheint und überhaupt von da wieder geschlossene Entwicklung einsetzt. Nun ist es aber gerade das 1. Hauptthema, das sich schon vorher, nämlich im 4. Takt nach G, ankündigt, auch in hauchartigen, verzerrten Andeutungen inmitten unerfüllten Auftreibens verschiedener Ansätze; es zerstiebt zwar wieder in gebrochenen

Rhythmen (13. Takt nach G), aber wenn nun Bruckner gerade vor der ersten dieser Neuentstehungen den Doppelstrich ansetzte, so zeigt es, daß er in der langen Vorbereitungsstille doch einen Wendepunkt da herausfaßt, wo er aus dem Absterben zum erstenmal den Keim späterer Neuregung aufquellen läßt. Noch etwas anderes zeigt sich darin: daß nämlich in der Welt der „Romantischen" Symphonie dies erste Hauptthema richtiges Werdesymbol ist.

Nach erstem Ansatz und „imitierendem" Auswellen des 1. Themas zeigt die Durchführung mit ihm zugleich das zweite. Wenn zwei Themen „kombiniert" erscheinen, so kann es Kampf bedeuten (Durchringen des einen zum herrschenden) oder aber Auflösung der Gegensätze in eine Einheit. Was hier vorliegt, ist rasch erkannt; so durchdringend wie der Sinn der „Imitation" ist der der „Kombination" oder „Kontrapunktierung" verwandelt; der Zusammentritt der Themen ist dadurch hervorgerufen, daß in den neu ausbreitenden Wellenkreisen des ersten sich das zweite als Symbol der Raumausstreichung der Dynamik großen Auskreisens einfügt, diesem also homogen wird. Das ist eine geänderte Bedeutung, die sich schon kurz vorher zeigte und die der ursprünglichen Bedeutung des Höhepunktssymbols (Entladungsbewegung) gerade das Moment der Weitung entnimmt, aus der gedrungenen Stofflichkeit zu dünnen Bewegungslinien herauskreisend. Überhaupt sind alle Linien und dynamischen Teilbewegungen streng thematisch, und es bleibt auch für die gesamte noch folgende Durchführung zu beobachten, daß nicht eine einzige von den drei Hauptthemen unabhängige Motivbildung eintritt. Die nun folgenden Wellensteigerungen als das formleitende Prinzip können rasch überschaut werden[1]).

Die erste langgezogene Verdichtung zielt zu einem ersten Höhepunkt bei I, abermals die Ausladungsbedeutung des 2. Themas erweisend. Nach mehrfachen Nachflutungen und Übersteigerungen des gedehnten Höhepunktteiles erfolgt ein jäher Absturz, in dessen

[1]) Grundsätzlich mag hier bemerkt sein, daß die Symphoniebesprechungen im allgemeinen bei den Anfängen ausführlicher verweilen, da aus diesen viele Eigentümlichkeiten weiterwirken und sich in neuen Formen wiederholen, die bei richtigem Verständnis der Anfänge vom Beobachter leicht selbst erkannt werden. Daher können, soweit nicht neuartige Einzelheiten zum Verweilen zwingen, mehr die großen Bogen zusammengefaßt werden.



Tiefenteil (pp, 17 Takte nach I) zunächst die gleichen Anstiegslinien wie in der Vorbereitung vor der Durchführung erscheinen; es zeigt sich damit auch, wie deren Charakter der Untergrund bleibt, aus dem die Durchführungsstürme emportreiben. Hier geschieht es sehr rasch in Neuverdichtung und abermaliger Entladung (8 Takte vor K); doch bleiben alle diese Teilwellen als eine Gesamtheit zu verstehen[1]). Nach dem Höhepunkt und seinem ersten Absturz rasch eine Neuzusammenballung und neue Höhepunktsentladung bei K.

Von hier aus entschleiert sich, wenn man zunächst vorausblickend zusammenfaßt, die ganze dynamische Anlage der Durchführung. Es ist der dritte Höhepunkt; der erste war bei I (gedehnte Höhepunktsbreite mit mehrfacher Übersteigerung), der zweite 8 Takte vor diesem dritten bei K, und das Hinwirken auf ihn als den entscheidenden äußert sich schon harmonisch sehr kunstvoll, indem der zweite auf dem Quartsextakkord von B-Dur eintritt, der dritte nach dessen dominantischer Lösung dann auf dem B-Dur-Akkord; ferner liegt die Zielstrebigkeit gegen den dritten Höhepunkt in der sehr merklichen Streckenverkürzung von der ersten zur letzten Steigerung und der Höhepunkte selbst. Daß sich nun mit diesem letzten Höhepunkt die eigentliche Wende der Durchführung (Erfüllung in der Dreizahl!) ergeben hat, zeigt die jetzt folgende Änderung im gesamten Durchführungscharakter. Die kurzen stürmischen Steigerungsansätze münden hier (K) mit dem dritten Gipfel in ganz andere Klangatmosphäre, weite, gelöste Befreitheit, ein Ausschwelgen in berückendem Strahlenlicht von Klangfortschreitungen und majestätischem Auswogen der Motive. — Die Wende bei K selbst ist noch genauen Betrachtens wert; es ist ein schroffes Hineinragen des Gipfels in dünne schwirrende Höhenklänge, die sich mit einem Augenblick ganz visionär ausbreiten. Der Wille zu dieser Wendung liegt übrigens auch hier schon im ansteigenden Motivzug des Höhepunktaushalls angedeutet: im raschen Quartaufstieg liegt eine Art Spitzenwirkung, die in die ätherischen Höhenfernen hinausweist

[1]) Kurz vor dem letzten Höhepunkt beachte man, wie sich (vom 22. Takt nach I an in den I. Violinen) das 2. Hauptthema zu einem Entwicklungsmotiv der Zusammenballung, einer plastisch zur Höhe ausgreifenden und wieder zurückbiegenden Figur, verwandelt; dabei ergibt sich die „Umstellung“ der Triole im „Bruckner-Rhythmus“ an den Anfangsteil ganz naturgemäß aus der Dynamik des rasch anschleudernden Ansatzes und des gedehnteren Ausgreifens im Höheteil dieser Bewegung.

und sich wie in natürlicher Fortleitung zu ihnen ausweitet. Nach dem plötzlichen Umschlagen der Klangfülle in die dünne, schwebende Höhenregion wirkt hier das Tremolando als instrumental-dynamischer Ausdruck zitternder, höchster Klangatmosphäre. (Man kann auch hier das Tremolando an sich im weitesten Sinne als Entwicklungsmotiv bezeichnen, allerdings als ein primitives, noch nicht linear geformtes, indem es als Ausdruck der Formdynamik hervorgerufen ist.) Nun ist es aber hier (vom 4. Takt an) der Wiedereintritt des 1. Symphoniethemas (Bläser), das den Charakter kreisender Ausbreitung noch erfüllt; in diesem einzelnen Augenblick zeigt sich aber wieder, wie die Wahl der Motive aus dem thematischen Satzmaterial selbst engstens im Zusammenfühlen mit der dynamischen Formentwicklung beruht. Man beachte auch im Augenblick dieser neubeginnenden motivischen Verdichtung die herrlich naturhafte Klangtrübung zum Ges-Durakkord! Das Bemerkenswerteste an dieser überaus verfeinerten Formkunst liegt wieder darin, wie die plötzliche Aufnahme des vollen Klangzuges in dünnste Lichtausbreitung bei aller Gegensätzlichkeit gar nicht unvermittelt wirkt. Es liegt zugleich etwas Hochekstatisches darin und eine der poesievollsten Wendungen aus den überreichen Naturstimmungen des ganzen Satzes.

Das leise Tremolo dieser Höhepunktsauslichtung ist nun der Ansatz, aus dem sich der ganze kommende neue Teil auszuweiten beginnt. Neue Entwicklungsstadien rufen bei Bruckner ihre eigenen Entwicklungsmotive wach: so tritt hier zum ersten Hauptthema, das erst allein in den Holzbläsern verstrahlt, mit dem 11. Takt nach K eine Melodie majestätischen Charakters, in den Bratschen und Klarinetten; eine sehr vortönende, erst geradlinig sinkende, dann bis zum Ausgangston sich neu erhebende Linie, die mehrere große, fast nur in Dreiklangsschritte ausgeweitete Anstiegsfiguren einleitet. (Motivisch ist diese Linie aus der Bratschenmelodie des 3. Themas abzuleiten.) Die letzten ansteigenden Dreiklangsschritte (in den Bratschen und Celli noch weiter geführt) werden nun zu emportragenden Entwicklungsmotiven unter der immer majestätischer sich ausbreitenden Durchführung des 1. Themas, das nun als mächtiger Blechbläser*choral* durch prangende Akkordfolgen geworfen ist, Klänge der geöffneten Herrlichkeiten, inbrünstigen Ekstasenerlebnisses; dabei achte man, wie die *Oberstimme* dieses Chorals die Melodiewendung annimmt, die kurz zuvor in der Bratschenlinie (seit dem 11. Takt nach K) entstand; während somit ein umgestalteter Rest aus dem

3. Thema einfließt, herrscht vor allem in den Rhythmen deutlich das 1. Thema; dazu aber tritt noch in den oberen Stimmen (Hbl.) das 2. Thema in charakteristischer Wandlung: wie es stets als Ausladungsfigur eintritt, so auch an diesem Höhepunkt, von seiner fünftönigen Ungleichheit in fließende Triolen gelöst, als strahlendes Wellen durch das Klanglicht der Höhen ausgegossen. Dieser herrlich gebreitete, visionär beginnende Durchführungsteil, der Höhepunkt an schwelgerischer Klangpracht, ist somit eine Synthese der drei Themen![1]) Er vereinigt hellstes Leuchten mit innerer Durchdunkelung, Ekstase mit düsteren Geheimnistönen; überhaupt soll mit der formalen Beobachtung nicht übersehen werden, wie die naturpoetischen Klänge und phantastischen Sturmstimmungen der ganzen Steigerungen mit dem Augenblick ihres letzten Höhepunkts (K) mehr ins Religiöse umschlagen, wie Bruckners Weitenschau hier Erdgefühl und Erlösung vereint, wie seine beiden Grundzüge, naturhafte und heilige Klänge, hier zum vollen Bilde seines Seelentums übergehen. All das kann die Formbetrachtung nicht erschöpfen, wohl aber aus dem Grundaufbau erweisen, und damit auch ein Bild von der inneren Einheit dieser Formkunst, der Übereinstimmung von Aufbau und Inhalt geben.

Der Höhepunkt dieser ganzen symphonischen Woge verklingt bei L auf dem G-Dur-Akkord, wobei die Teilmotive des 1. Themas zuletzt wie in ineinanderhallende Rufe verklingen[2]). Was folgt, ist

---

[1]) Die thematischen Zusammenhänge bei Bruckner erweisen sich stets reicher, als man auf den ersten Blick glaubt; hier liegt zudem in der Oberstimme des Bläserchorals und in seinen Harmoniewendungen ein Voranklang des Choralthemas aus dem 2. Satz und ein Zusammenhang mit dem Choral zu Ende des Finales.

[2]) Es ist kein Zufall, daß der Höhepunkt dieses farbenfroh ausschwelgenden Teiles gerade in G-Dur, der chromatischen Oberstufe der Ausgangstonart Ges-Dur, gipfelt, und überhaupt ist dieser Teil ein lehrreicher Einzelbeleg für das Ineinanderspielen von Rückungen und tonalen Zusammenhängen bei Bruckners lebhafteren Modulationen. Zwar dringen im Einzelnen auch überall die prachtvoll satten absoluten Fortschreitungswirkungen hervor, aber über sie greift ein stets waches tonartliches Ziel- und Einheitsgefühl. Vom Ausgang Ges-Dur (im 3. Takt nach K) ist dies so einfach zu verfolgen, daß ein Hinweis auf größere Züge genügen kann. Die vier ersten Ges-Dur-Takte spiegeln sogleich wieder nach dem vorherigen B-Dur zurück und erscheinen zunächst (7.—10. Takt nach K) von A-Dur aus sequenziert, also wieder unter der farbenfrohen Mediantwendung auf Cis-Dur ausklingend. Dieser Auflichtung folgt nun (unter enharmonischer Rückdeutung des Cis-

wieder eine Episode, die ganz unter dem Eindruck jenes Strahlenereignisses steht, also nicht für sich einen musikalischen Sinn zu erfüllen scheint, einen umso bedeutungsvolleren aber im formalen Zusammenhang. Es ist ein Nachwirken der übermächtigen Fülle, in mehr druckhaften, teilweise wirren Zügen, immerhin ist der Ausdruck der suchenden Einzelmelodien milde und auch ihre Führung gerundet, unter Nachwirkung des Chorals noch in chorålähnlichen Streicherklängen gesetzt. Thematisch dringt darin das 3. Thema heraus; allmählich wird die Lösung in den Charakter stehender, von vielen Pausen durchlüfteter Leere immer deutlicher. Somit wäre, da bei M die Reprise einsetzt, die Durchführung von gleichartigen Stellen gebreiteter Leere eingeschlossen, aber deren Charakter ist nicht der gleiche, die auch darin äußerlich durchdringende Symmetrie in Entwicklungsvorgänge gewandelt: die Grundwirkung der Leere vor der Durchführung war voller Vorbereitungsspannung, die der hier vorliegenden dagegen dumpfe Erschütterung nach dem Hauptereignis.

Auch der ganze Wurf der Durchführung ist keineswegs auf Symmetrie angelegt, vielmehr kann man jetzt leicht überschauen,

---

nach Des-Dur) weiter eine einfach kadenzierende Ges-Dur-Strecke, im 18. Takt nach K dominantisch auf dem Des-Dur wieder schließend. Vom Ges-Dur-Einsatz an sind dies genau zwei 8-taktige Tonperioden, die bei solch ruhigem Auskreisen überhaupt wieder klar sichtbar werden; die nächste steht in f-Moll mit Dominantabschluß, worin sich (ohne sonstige Sequenz) eine Rückungswirkung gegenüber dem vorherigen Ges-Dur verbirgt; und diese 8 Takte werden nun (vom 27.—34. Takt nach K) in genauer Sequenz um einen Ganzton gehoben, sodaß dem vorherigen Dominantabschluß auf C-Dur nun einer auf D-Dur entspricht. Beides aber ist bereits ganz zielstrebig auf das nun vorscheinende G-Dur bezogen (als subdominantische und dominantische Ausspannung), zeigt also die häufige Erscheinung sequenzierender Wellenansätze und tonal aufeinander zu beziehender Ausklänge. Auch von der G-Dur-Strecke aus erfolgen nun Rückspiegelungen gegen die früheren Be-Tonarten, ehe der G-Dur-Abschluß bei L eintritt. Dieses herrliche Auskreisen und Wiedereinkreisen führt dann nach es-Moll zurück, und dieses lichtet über den motivischen Akkord des 7. Anfangstaktes *f-as-ces-es* nach Es-Dur, in die Reprise bei M. Damit aber erfüllt sich erst der B-Dur-Abschluß des Taktes K; seine dominantische Spannung erhält sich in Bruckners Gehör bis zur Reprise gerade über diese ganze modulierende Höhepunktsphantasie hinweg! Je weiter man ausschaut, desto weitere Bogen runden sich über die Teilbogen. So wirkt denn das Es-Dur der Reprise sowohl nach dem unmittelbar Vorangehenden als in weitem Abstand über den ganzen harmonischen Strahlenglanz hinweg wieder als Auslösung.

wie sich in dreifachem Riesenansatz der Bogen auslegte und dann mit den schwelgerischen Klängen nach K mächtig ausweitend gegen die Rückentwicklung sank.

Dennoch liegt auch hier — wie es bei Bruckner keinen Stillstand gibt — Vorerregung des Kommenden. Der Wiederbeginn des Anfangsteiles kündigt sich seltsam an; blickt man zu ihm selbst (M) voraus, so zeigt sich als hauptsächliche Veränderung die über das Thema hinwellende, hellstrahlende Figur der Flöten und leise abgedämpften I. Violinen; diese Figur nun kündigt sich schon vorher (erstmalig 12 Takte vor M) an, als erstes neu hereinbrechendes Licht und Symbol der Spannungslösung, zu der die ganze lastende Teilstrecke hintreibt. Man beachte gegenüber der klaren Rundung in Dreiklangskonturen, die dann bei M eintritt, in den vorangehenden, dreimal abwärtsstreichenden Flöteneinsätzen die über Dissonanztöne gebrochene Linie: Symbol der Unerlöstheit vor der milden Lösung (daher auch die bloße Abwärtsbewegung). Bei dem Eintritt des 1. Themas weist auch Bruckners Bezeichnung „so ruhig und leise als möglich“ auf den entrückten Charakter: das Thema erscheint wie eine Klangvision; herrlich darin wieder das baldige Sinken der Bässe!

Der Reprisenverlauf ist leicht zu übersehen. Eintritt des 2. Themas bei N, die Änderung zunächst geringfügig, eine tonartliche Abweichung, die den Eintritt des 3. Themas (bei O) in H-Dur auslöst. Von der überkommenen (freilich auch von den Klassikern oft abgeänderten) Grundforderung, hier die Haupttonart zu festigen, weicht Bruckner wieder in einer Art ab, die seiner Formwandlung entspricht: er ist immer zielstrebig, nicht dem Themeneintritt gibt er hier die Haupttonart, sondern erst die weitere Entwicklung treibt gegen die Harmonien, mit denen er den Schlußteil vorbereiten will. Erst das Ende der Weiterleitung vom 3. Thema kehrt gegen die Be-Tonarten und mündet schließlich (17. Takt nach Q) trugschlußartig auf der Parallele (c-Moll); sie unterbindet vorerst das Ende, um erst dessen gewaltige Vorbereitung einzuleiten. Ein Vergleich mit der Exposition zeigt, daß besonders hier die Veränderungen bedeutsam werden, die Entwicklung erfolgt in anderen Steigerungswellen, mit andern Gegenstimmen im Einzelnen. Was sie hervorruft, ist nicht formalistische Besinnung auf „Varianten“ sondern schöpferische Stimmungswandlung. Es bedeutet nichts geringes, daß allmählich das Ende naht, und dies Gefühl wirkt stets weit zurück; es äußert sich in etwas

wirreren, unruhigeren Ballungen, im ganzen auch gedrückteren Klangfarben und in Verarbeitung kürzerer, treibender Motivteile. Als Einzelheit ist besonders im 3. Takt nach P die geänderte Violinstimme beim 3. Hauptthema wesentlich: es dringt, hier noch unauffällig, eine gelöst wogende (der Flötenfigur beim Eintritt des 1. Themas in der Reprise entsprechende) Figur ein, die hernach noch große Bedeutung gewinnt.

Nur wer das Ende versteht, begreift die Wege des ganzen Werkes, die formalen wie die schöpferisch-stimmungshaften. Genau an der Stelle, wo in der Exposition die Unisonlinien aus der vorbereitenden Spannung vor der Durchführung erschienen, setzt die entscheidende Endentwicklung ein (17. Takt nach Q). Sie erfolgt aus leisesten Uransätzen in mehreren groß ausstürmenden Symphoniewogen. Schon der Anfang ist hochmystisch und sogar selbst schon geheimnisvoll durch die lang sinkende, chromatische Unisonlinie vorbereitet; im c-Moll-Akkord beginnt das Brucknersche Urweben: die großen, über Quint- und Oktavton wellenden Bewegungen, hier in den Celli und Bässen; das scheinbar nur verstärkende Zutreten des Quartsprungs *c—g* in den Violinen webt ein dunkles Symbol von Rufen und Ankündigung hinein; (man übersehe auch nicht die dumpfe Spannung der gleichmäßigen Wiederholungen des kurzen *c* in den Bässen). Die sonstigen Motive zeigen mit ihren Verzerrungen die typischen Gebilde unruhig streichender Züge. In die ganze Grundstimmung dringt ein Grauen und zugleich unvergleichlich feierliche Erwartung. Das 1. Thema erfährt seine unharmonischesten Umbiegungen, und durch die Holzbläser streichen gespenstische Linien, die erst hernach erkennen lassen, gegen welche Motivzüge hin sie sich runden. Gewaltig, unheimlich ist inmitten dieser Vorbereitung die hochfeierliche Harmoniewendung aus dem c-Moll- in den As-Dur-Akkord; im 9. Takt dieses Teiles nun (es ist der 8. Takt vor R) erscheinen vor allem nach den bisherigen leisen Horn- und Trompetenintonationen des 1. Themas die typischen feierlichen Posaunenklänge, zunächst nur mit dem Rhythmus des 1. Themas in dumpfen Akkorden; gleichzeitig aber in den Violinen eine Figur, die sich zum erstenmal wieder deutlich dem vorhin erwähnten Motiv gleichmäßig gelösten Wellens nähert, wie es im 3. Takt nach P auch ins 3. Thema eindrang; unverkennbar ist nun auch der motivische Zusammenhang mit dem (im 17. Takt nach Q) einsetzenden Urweben der tiefen Streicher, das nun diese

Violinfigur überspielt. Zunächst überwiegt noch in tragischem Ausdruck seine sinkende Form; man erkennt sowohl die Gleichartigkeit mit den Flötenfiguren bei M als den Sinn der Umbildung; zugleich wird aber auch klar, wie jene Flötenfiguren schon dort, also schon mit dem Reprisenbeginn auf das Ende hinwirkten, damals noch hell-leuchtend, wie sie hier aus den Teilen stärkster Düsternis herausleiten; aus der Tiefe des Urwebens dringt mit diesen Violinfiguren ein eigentümliches erstes Aufleuchten, zugleich mit den Posaunenklängen dunkle Feierlichkeit. Auch Hörner und Trompeten deuten mit den Rhythmen des 1. Themas verkündigend das kommende Ereignis an; wie dies Thema durchgängig ein Symbol des Werdens war, so erscheint es tief geändert auch hier in ahnungsvolle Werdestimmung getaucht. Das erste Schwellen dieser neuen symphonischen Grundfarbe führt zu einem Teilhöhepunkt (bei R), der (in majestätischer Düsternis der Ges-Durwendung) die abstreichende Violinfigur in ihrer größten Streckung zeigt. Aus dem Teilhöhepunkt sinkt die Entwicklung zu neuem Ansatz des Urwebens ins ppp zurück (9. Takt nach R); in diesem Zusammensinken selbst beobachte man die vorübergehende Umgestaltung der Streicherfiguren zum bangen Unison des Verzitterns (zwischen *as* und *g*). Jener auf dem As-Dur-Akkord beginnende Neuansatz enthält jetzt das Motiv des Urwebens in den Violinen, unter zarter Untertönung durch die leisen Bässe. Aus dem chromatischen Empordringen der Grenztöne entsteht eine verhaltene, aber spannungsvolle Steigerung, die abermals gegen ein hochmystisches Leuchten hinleitet: die Wendung des ganzen Urmotivwebens (bei S) nach dem E-Dur-Dreiklang[1]). (Meisterliche Spannungsdynamik mit einfachsten Mitteln ist davor das erwartungsvolle Stillhalten der chromatischen Anstiegslinie auf dem *es* durch zwei Takte, das leittonartig als *dis* wirkt[2]).)

---

[1]) Bruckner setzt hierher das Zeichen pp, zum vorherigen As-Dur-Ansatz ppp; es ist schwerlich so gemeint, daß von dort ein kontinuierliches Crescendo der Art anheben soll, daß es nun hier den Stärkegrad des pp erreiche; vielmehr so, daß die Steigerung schon ein wenig darüber hinausgeführt hatte und hier wieder zum pp zurückschattet; Rückungswirkung!

[2]) Somit tritt vor dem Ende des Satzes nochmals die für Bruckner namentlich vor letzten Schlüssen typische Überhöhung der Haupttonart um einen Halbton ein. Aber zu dieser (auch in allen drei Expositionsthemen schon hervorscheinenden) E-Dur-Wendung ist nun noch ein anderer weitwirkender Zusammenhang nicht zu übersehen: auch in der Reprise fiel der Eintritt des 3. Themas (bei O) in H-Dur als Abweichung auf;

Zugleich mit dem E-Dur-Licht erscheint das vordem sinkende Violinmotiv völlig gerundet, und es umspielt (teilweise zusammen mit der Flöte) fortan den Höhenzug des erhabenen Wellens. Gesteigerte Vorbereitung verbirgt sich auch in dem Übergang der Mittelstimmen (Bratschen) zum Tremolando; in der Tiefe erhält sich weiter das Motiv des Urwebens. Kern der Entwicklung bleibt fortan der Posaunenchoral; er bringt das 1. Thema zwar im wesentlichen auch nur in rhythmischer Andeutung, aber aus ihm verstrahlen weit ausstrebende Durchführungen des Themas in anderen Bläsergruppen mit deutlichem Zug zur Höhenausbreitung, in immer hellere Holzbläserfarben, unter gleichmäßigem Steigern der Streicher und — neuen Dunkelungen der Harmonien: das E-Dur bricht in Dissonanzen und dann nach As-Dur, dieses dunkelt bald weiter nach as-Moll und bricht auch dieses in den Dissonanzakkord f-as-ces-es, der dann den strahlenden letzten Es-Dur-Akkord (bei Tempo I) auslöst[1]). Die großen Klangeindunkelungen und Klangtrübungen davor sind im ganzen Aufstieg gegen das Licht wieder die typischen bangen Rückflutungen. Vor diesem Ausbruch ins letzte Es-Dur aber erscheint schon, immer dichter in ineinandergreifenden Bläsergruppen, mächtig auskreisend das 1. Thema; schon das gleicht einem Naturereignis, wie seine Bogen immer weiter hinausstrahlen, durch die harmonischen

---

dieses tritt (zugleich mit seiner Rückspiegelung zu den früheren E-Dur-Stellen) bereits in Dominantbeziehung zu diesem Schlußaufleuchten bei S. Nirgends herrscht Zufall in der Fülle! — Betrachtet man noch die Rückwendung dieses letzten E-Dur in die Haupttonart, so erfolgt auch sie in einer Weise, welche die E-Dur-Wirkung zunächst auch weiterentwickelt: ihr folgt (9. Takt nach S) unmittelbar der Klang ihrer Durterz *gis*, aber gleich als As-Dur in den Tonartskreis von Es-Dur zurückgeleitet.

[1]) Mit der bei Bruckner beliebten Kadenzierung in die Durtonika aus dem Septakkord der II. Stufe in Moll, d. h. unter erniedrigter Quint. Diese Kadenz hat in der Symphonie gewisse motivische Bedeutung, indem sie schon dem 1. Thema zugrundeliegt und sich von ihm als andeutende Klangfarbe auch selbständig ablöst, ähnlich wie auch der Es-Dur-Klang und der erste Abweichungsklang selbst. — Man beachte, daß dieser der äußeren Form nach dem ersten „Tristan"-Akkord gleicht und dabei doch im Charakter vollständig andere Wirkungen annimmt, — ein Einzelbeleg, wie selbständig Bruckners Natur, und wie sie sich auch da unabhängig erhält, wo Äußerliches und Technisches abgelauscht sein mögen. Stimmt doch sogar der geniale erste Scherzo-Akkord der Neunten der äußeren Form nach mit jenem „Tristan"-Akkord zusammen, wobei technische wie künstlerische Verarbeitung derart neu und verschieden sind, daß man sich die äußere Formgleichheit fast mit Gewalt bestätigen muß.

Farben gebrochen, bis der Ausbruch ins Es-Dur wie ein Aufgehen aller Lichtmassen ins anfängliche Urlicht des Grundklanges wirkt, das sich hier ins alläuternde versengende Leuchten hinausgießt. Darum auch das lange, ungeänderte Halten dieses Es-Dur-Akkords bis ans Ende. Alles strahlt und flutet in ihm. Im Tremolo des Satzanfangs lag nur das Zittern dieses Es-Dur-Lichtes, aus dem die symphonische Welt entstand; hier aber im Flammenschein der wiederaufgelösten Welt sind es die kreisenden Entwicklungsmotive, welche die Bewegtheit des Klanges erfüllen; denn sie sind aufgelöste Züge aus den Hauptgebilden der Klangwelt, ihre Überwindung; (noch stärker und weiter, fast ins Metaphysische hinausgesteigert, erscheint dieser Gedanke am Ende des Finales dieser Symphonie). Hier nun ist das 1. Thema wieder zu seinen Urkonturen von Grundton und Quinte gelöst, erlöst aus all den Umbildungen des symphonischen Entwicklungsweges; die Geigen- und Flötenstimmen ergießen sich in die über den Dreiklang gerundeten Kreisungen des Höhepunktswogens, zugleich in die zitternde Tongebung des Sechzehnteltremolos ausflimmernd, in die es schon einige Takte vor dem Es-Dur überging. Der letzte Steigerungsteil trieb auch durch Verkürzungen des 1. Hauptthemas, die sich mit ihren ineinander gedrängten rhythmischen Stößen durch den Endhöhepunkt hindurch fortsetzen; am dichtesten in den Mittelstimmen, den tiefen Bläsern, zugleich in den Trompeten auf einem Ton in feierlichen Verkündigungsrufen sich wiederholend. Gelöster und gleichmäßiger ziehen diese punktierten Rhythmen durch die Holzbläser; darüber in Flöten und Violinen die umflackernde Wellenfigur, in der Tiefe (Bässe) aber — welch instrumentales Querschnittsbild durch den Es-Dur-Akkord! — das gleichmäßige Weiterweben des Urmotivs über Grundton, Quinte und Oktave, all das in Licht- und Strahlenumkreisung des 1. Themas, das sich immer wieder im Glanze der Hörner- und Trompetenfarben als letzter weckender, sammelnder, erregungsmächtiger Ruf wiederholt. Aus den kreisenden Lichtmassen bleibt schließlich nur er allein übrig, indem ihn zuletzt nur noch einzelne mächtigst aushallende Akkordschläge durchreißen. Was einst in der Musikform schlechtweg als Schlußakkord galt, ist hier aus der Ruhe eines begrenzenden Teilelements in letzte Kraft des Zertrümmerns gewandelt, wie der erste Akkord aus einleitender Begrenzung ins Urerwecken[1]).

[1]) In der Wiedergabe kann Gestaltung des Anfangs- und Schlußakkordes allein schon den Meister zeigen, das Verständnis der ins Dynamische

Wieder zeigt die formale Analyse, wie bis in die Teilbewegungen hinein einheitlichst durchgestaltet ist, was die schöpferisch aufnehmende Phantasie unmittelbar aus der Gesamtwirkung der Brucknerschen Endkatastrophen empfindet (vgl. S. 495 f.). Irgendwie löst Bruckner stets die geschaffene Welt wieder in ein Flammenmeer[1]), die Musikbewegungen in Urbewegtheit. Kein Künstler war ähnlich vom Erlebnis der Auflösung erfüllt.

### *Andante*

Der träumerische, etwas elegische Charakter des Anfangs mit seinem reichen Wechsel zwischen Licht und Schatten ist leicht eingänglich, das Formale etwas schwieriger; doch entschleiert auch erst der Entwicklungsgang all den inhaltlichen Reichtum. Die Themendreizahl ist hier nicht so voll herausgebildet, dennoch aber vorhanden, indem neben zwei Hauptthemen, deren Wechsel die Formumrisse bestimmt, ein weiteres, choralartiges, an Ausdehnung viel geringeres zwischendurch eindringt, das mitunter auf Andeutungen beschränkt bleibt. Seine Bedeutung entspricht ganz dem Brucknerschen Choralgedanken. Wer von der klassischen Form ausgeht, würde sich am ehesten zurechtfinden, wenn er sich an den Wechsel der zwei deutlich heraustretenden Themen, etwa in freier Rondo-Art hielte; doch wäre schon dabei mehr als ein Zugeständnis nötig, wobei die starken Veränderungen der Themen das geringste wären; weitaus organischer hingegen greift da ein rein thematischer Widerspruch ein: diese beiden Hauptthemen nämlich lassen die Charaktergegensätzlichkeit vermissen, und noch mehr, sie enthalten eine verborgene Identität, sodaß man zuletzt vor der Frage steht, ob nicht das zweite nur eine Variante des ersten sei; schließlich aber ist auch das weitere, das choralartige Thema nicht ganz selbständig. Das und noch manches

---

gewandelten Gestaltung bewähren. Es gibt aber auch Dirigenten, die überhaupt nicht begriffen haben, daß solch ganzer Schlußteil andere Gestaltung verlangt als ein schlichter Schlußanhang, daß in seiner Ausarbeitung — meist der schwierigsten des ganzen Satzes! — überhaupt die bedeutungsvollste Wirkung beruht, ganz davon zu schweigen, wiesehr schon frühere Satzteile auf dies Ereignis hin anzulegen sind.

[1]) Nach dem Bisherigen ist wohl nicht mehr zu fürchten, daß der Leser diese und ähnliche Kennzeichnungen in programmatischem oder überhaupt äußerlich vorstellungshaftem Sinne auffaßt (vgl. insbesondere S. 253).

andere beweist an diesem Satze wieder, daß man von ganz anderer Seite als von Analysen der ausgegossenen Form herkommen muß, und all die Widersprüche lösen sich in ein geschlossenes Einheitsbild, wenn man von der Entwicklung in Steigerungswellen ausgeht.

Da erkennt man auch thematisch einen merkwürdigen Widerspruch zum Gruppierungsprinzip überhaupt; obwohl dieses nämlich in die Gesamtform unverkennbar hereinspielt, ist jenes gegenseitige Ineinanderfließen, die verborgene Gleichartigkeit der Themen nur Folge und Ausdruck einer gleichzeitig hereinspielenden und ihren Wechsel durchsetzenden Fortspinnungstechnik aus einem einzigen Motivkeim heraus. Und die Wahrheit ist, daß in diesem so einfach anmutenden Satze Grundzüge einer Drei-, Zwei- und Einthemigkeit in genialster Synthese ineinanderwirken, daß keines dieser Prinzipe eindeutig ausgeprägt ist und der Analyse Genüge leistet, und daß nur ihr Ineinanderspielen selbst eine fließende Bewegtheit des Formdurchblicks auch in thematischer Hinsicht ausmacht.

Das Anfangsthema ist schon besprochen (s. S. 309 f.); zeigte sich die Hauptlinie in umgebendes Klanggewölk und Kräftetreiben eingehüllt, so ist ferner zu beachten, wie in diesem etwas Tragendes liegt, das diese Melodie in gelöstes Schweben aufnimmt und hinanzuheben scheint. Sucht man überhaupt den Musikcharakter in der Form ausgeprägt, so ist auch hier zu erkennen, wie Melodieausdruck und umspielende Dynamik da engstens zu echt Brucknerschem Verzückungsausdruck ineinandergreifen. Jenes leichte Aufwärts liegt schon in der Dynamik des kleinen, in Terzen geführten Motivs der II. Violinen, das zwischen ruhenden Randtönen leicht in den Mittelstimmen hinanstreicht; das ganze Motiv des ersten Taktes scheint übrigens mit seiner Achtelfigur ein Nachklang aus dem dritten Thema des ersten Satzes (Violinstimme in Nr. 32) zu sein. Das vorantönende und hernach umhüllende Motiv entspricht dem edlen Aufschwungscharakter der Hauptlinie (Cello), dem auch deren punktiertes Teilmotiv (erstmalig im 4. Takt) seinen immer erneuten Auftrieb verleiht[1]). War dynamisch

[1]) Es ist schwerlich Zufall, daß es dem später (mit dem 9. Takt, s. Nr. 11) vordringenden punktierten Oberstimmen-Motiv ein wenig gleicht. Dieses nämlich scheint mit dem Anfangsthema des 1. Satzes zusammenzuhängen, was vermittelnde Zwischenformen im 1. Satz wie z. B. die Holzbläsermotive im 13. Takt nach G verdeutlichen. Es bestärkt auch die schon von Max Auer („A. B." S. 147) ausgesprochene Annahme, daß überhaupt schon die anfängliche Cellomelodie mit ihren Quintsprüngen *g-c-g* und

in der Hauptlinie erst mehr das weitauswiegende Pendeln zu erkennen, dann das entscheidende Durchbrechen der Höherkettung, diese selbst aber aus fallendem Motivzug gebildet, so liegt auch alle Ausdruckswandlung in diesem Widerspiel: das schwankende, unbeschreiblich groß empfundene Sehnen, das aus der immer wieder zur Tiefenbewegung neigenden Elegie aufsteigt. Damit aber ist schon im Ansatz der Wille zur gesamten Satzentwicklung ausgeprägt: Emporringen aus der gleichförmigen leisen Melancholie erst in Straffungen großer, lebensbetonender Überwindergewalt und dann über allen Welthymnus hinaus der befreiende Ausbruch in letzte erlösende Allsphären. Wie der Parallelismus zwischen Form- und Ausdrucksbewegung tritt aber damit auch das Widerspiel zwischen Gleichförmigkeit — Ausspinnung aus einem Motivkeim — und Verschiedenheit — Aufspaltung dieses Keimes zu den Hauptthemen — hervor, ferner die eindunkelnde Stimmung von ermattender Kraft und Bangigkeiten in diesem wogenden und zurückebbenden Kampf: — Aufstieg des choralartigen Themas.

Im einzelnen weiterverfolgend beachte man nochmals die (S. 313) besprochene Motivbildung, die im 9. Takt aus den umhüllenden Klängen (in der I. Violine) herausspringt, Umwandlung des punktierten Teilmotivs aus der Cello-Hauptlinie, das die Rückentwicklung der ersten Welle einleitet. Nach zwölf Takten (A) setzt zunächst eine neue Teilwelle an; Steigerung liegt schon im Übergang der Hauptmelodie an die helleren Holzbläserklänge. Man kann nun leicht verfolgen, wie bei dieser Teilwelle nach vier Takten die Rückwölbung ansetzt und diesmal länger an die Tiefe hinableitet, aus der dann (bei B) ein choralartiges Thema ausbricht; zu ihm sammeln sich wie in natürlicher Fortsetzung die zerbrechenden (Pizzikato-) Klänge der Rückentwicklung. In ruhigem Dunkel ertönt es zunächst im tiefen Streicherchor, aus dem es sich zweimal zu lichteren Klängen orgelähnlich registrierter Bläser emporschwingt, beidemale mit der typischen Untertönung von Posaunenakkorden. Wie das Thema in geschlossener Fortentwicklung aus dem vorherigen eintrat, ist es auch technisch äußerst kunstvoll in dieses verwoben: sichtbar, indem das punktierte Teilmotiv aus dem 1. Thema immer in ihm nachtönt, unsichtbar aber

---

darauf noch angedeutetem oberen Halbton *as* eine motivische Beziehung zum Anfangsthema des 1. Satzes enthalte. — (Wohl möglich, daß dann auch das Scherzothema mit seinen Quart- und Quintsprüngen einen bewußten Zusammenhang mit diesem Anfangsthema trägt.)



und bedeutungsvoller, indem der ganze Choral wie eine kaum greifbare Umbildung der ganzen Streicherklänge anmutet, die vom 1. Takt des Satzes an die Mittelmelodie umschwebten[1]). Mit dem Choralthema verdichten sich jene zu milde fließenden Klängen. Auch die Linien sind erst zwar umgebildet, hernach aber, vom Holzbläsereinsatz an, gehen sie deutlich in die Anstiegsbewegung (vom 6. und 8. Takt des Anfangs) über, wobei die Höhepunktsrundung mit dem punktierten Teilmotiv den Zusammenhang völlig zurückschließt. (Übrigens beachte man beim Anfang dieses Chorals in den Streichern, wie wechselnd Mittelstimmen als vortretende Melodie herausdringen, insbesondere beim ersten Teilabschluß vom 3. zum 4. Takt die Trillerfigur der II. Violine.)

Wieder steht man (vgl. S. 527) der Erscheinung gegenüber, daß ein Thema schattenhaft vor seinem eigentlichen Eintritt einherschwebte (Pizzikatoakkorde vor B); formal aber liegt schon bei diesem Choralthema die Doppelerscheinung, daß ein Gebilde Neues, Gegensätzliches und doch Gleichheit enthält. Dies ist ganz anders durchgeführt als z. B. bei den klassischen Versuchen, Haupt- und Gegensatzthema aus einer gemeinsamen Motivwurzel abzuleiten (wie bei Beethoven in der D-Moll-Sonate op. 31 Nr. 2 und noch andere Male), oder bei einer frühromantischen Gesangsthemenbildung wie in Schuberts A-Moll-Sonate op. 42, wo im Grunde nur vorangehende Thematik in milderes Fließen ausgegossen ist; bei Bruckner ist es nicht unmittelbare Umbildung der Linie, sondern das Thema ist ungreifbar und gar nicht merkbar in der verborgenen Gesamtdynamik vorgebildet, ehe es zur Sichtbarkeit hereinschwebt.

Der versteckten Einheit mit dem 1. Thema und diesem Choralthema begegnet man abermals, wenn man das dritte Thema betrachtet, das bei C eintritt; der Choral leitet dahin vom Höhepunkt in einem schwebenden Abstieg (über dem Abgrundsymbol des in der Tiefe isolierten Paukentremolos) in eine der typischen Leere-Episoden, deren letzter Klangrest wieder die dem Brucknerschen Choral entsprechenden dunklen Blechbläserakkorde (hier nur Hörner) sind. Dies neue Gebilde bei C nun als selbständiges Thema zu zählen, hat, wie eingangs vorweggenommen, schon deshalb seine gewisse Berechtigung, weil fortan sein Wechsel mit dem ersten den Formüberblick im großen und ganzen zu geben scheint. Wieder aber ist seine

[1]) Er ist zudem bereits in einem Höhepunkt des 1. Satzes angedeutet, vgl. S. 623, Anm. 1.

gleichzeitige Gemeinsamkeit mit ihm eine doppelte: sie liegt einmal in dem Aufbau einer Hauptmelodie, die von leichten Streicherklängen umhüllt ist (hier von Anfang an im Pizzikato), wobei in deren getragenem Auf- und Abschweben trotz der anderen Hauptmelodie etwas gemeinsames liegt; dann aber ist diese selbst (in der Bratsche) Träger von Gegensatz und Gemeinsamkeit mit der des 1. Themas zugleich. Gegensatz scheint im Anfang zu überwiegen, aber unverkennbar dringt mit dem 9. Takt die Gleichartigkeit, ja ein förmliches Zurückfließen in das 1. Thema hervor, indem gerade das hauptsächliche, das punktierte Teilmotiv wieder hereinbricht, das gleiche, das auch den Choral begleitete und somit allen drei Themen gemeinsam ist[1]). Aber Bruckners Vereinheitlichungskunst erscheint noch verblüffender, wenn man gewahr wird, daß schon vorher der Anfang dieses dritten, bei C einsetzenden Themas auch mit dem zweiten, dem Choral, zusammengeschlossen ist: im 4. Takt seiner Hauptmelodie, ebenso im 8. und hernach immer wieder erscheint der genau gleiche, mit dem Triller versehene Ausklang wie vom 3. zum 4. Takt des Chorals, wo er als Mittelstimme vordringend den Teilausklang bildete. Bruckner verknüpft also deutlich das neue Thema mit jedem der beiden vorherigen, die selbst miteinander verknüpft sind. Das ist der technische Kern jener Verbindung von Themendreiheit mit Themeneinheit. Der formale Weiterverfolg zeigt dann leicht den erwähnten rondoähnlichen Wechsel, der eine Themenzweiheit hervorkehrt (es ist der Wechsel vom 1. und 3. Thema, wenn man sie lediglich der Eintrittsfolge nach bezeichnet; nach der Rangfolge vom Gesichtspunkt dieses Wechsels würde das 3. Thema eher dem zweiten [eines Rondos] entsprechen, wovon aber in der folgenden Bezeichnungsweise aus verschiedenen Gründen abgesehen ist).

Zunächst entfaltet sich das 3. Thema in mehreren Wellen, über Neuansätze verklingt die Entwicklung in eine Episode[2]) luftigster, nur von dünnen Höhenklängen durchzogener Leere (im 17. Takt nach D beginnend); aus ihr löst sich wie ein ganz leichter Hauch das punktierte Teilmotiv (Flöte), schwebt herab, wird vom Horn weiter-

---

[1]) Sein Zusammenhang mit dem 1. Thema des 1. Satzes (vgl. S. 631, Anm. 1) erscheint darum doppelt bedeutungsvoll.

[2]) Nach allem früher Ausgeführten ist es wohl kaum nötig, einer mißverständlichen Auslegung des Wortes „Episode" vorzubeugen; es ist durchweg im Sinne einer formorganischen kleineren Teilstrecke, nicht etwa eines aus der Formstrenge ausschweifenden Sondermoments zu verstehen.

geleitet und dann greift der gleiche getragen herabsinkende Holzbläserzug ein, der schon in der Rückentwicklung des Choralthemas (vor C) eingetreten war, — man erkennt wieder Bruckners klares Streben, eine Einheitlichkeit über das Ganze auszuspinnen. Zuletzt verklingt diese Teilentwicklung mit zwei dünnen Flötenakkorden in Fermatenleere.

Formal die großen Steigerungsbogen verfolgend, erkennt man von der zuletzt erreichten Fermate an (8 Takte vor E) zunächst verschiedene Vorbildungen, die zum 1. Thema hinleiten, das auch bei E wiedererscheint. Es sind erste Anschwünge, die zugleich mit dem Vorherrschen des punktierten Teilmotivs (Bässe und Höhenklänge wogen in seinen Schaukelrhythmen gegeneinander) auch deutlich Anklänge an das Choralthema aufweisen; was diese hereinzieht, sind, ganz der Choralbedeutung entsprechend, jene leisen ergreifenden Schauer, von denen diese Ansätze erfüllt sind; Schauer vor den kommenden Herrlichkeiten. Die mächtige Weitung der Bogen reicht bis zum 8. Takt vor I („Etwas langsamer").

Im Einzelnen betrachtet, liegt sie schon im Auskreisen der Hauptmelodie über verschiedene Instrumentalgruppen und der weitaus lebhafteren Durchwirkung der umhüllenden Klänge mit Motiven der gesteigerten Aufschwungsdynamik. Hierher gehören vor allem die lebhaften Pizzikato-Linien der II. Violinen, das ganze Spiel der freier eintretenden Gegenstimmen, die alle dem umfassenden Formwillen des mächtigen, befreienden Aufschwellens entstammen. Die erste große Steigerung, in breitem ff gipfelnd, läßt an ihrem Höhepunkt besonders deutlich die ekstatische Umbildung der kurzen Geigentöne (auch in den I. Violinen) zu einem taumelnden und glitzernden Umschwirren der gipfelnden großen Linienwölbungen erkennen. Auch die Rückentwicklung dieser riesigen Steigerungswelle zeigt (in den letzten Takten vor G) ein Verschweben über Abgrundsymbolen; deren stete Wiederkehr hebt ungemein plastisch Form und Ausdruck der schwellenden und wiederverschwebenden Aufschwünge: aufscheinende Tiefen unter den Regionen dieser Erhebung. Man beachte hier auch den seelischen Ausdruck der gepreßten, über den Tiefenklängen allein übrig bleibenden Hornrufe auf gleichem Ton (*c*), echte Bangigkeitssymbole, darunter die Absturzwirkung des zitternden Tiefentones *as* ins *g* (zugleich mit dem Übergang der Pauke von *c* zu *g*).

Auch die nun folgenden Neuansätze gehören noch mit dem Vorigen zusammen, setzen auch wieder mit dem gleichen Thema ein (bei G und nochmals in neuer Welle bei H); denn sie stellen formal im großen die Erscheinung der Nachwellen dar; es sind schwächere Aufschwünge, die zeigen, wie Bruckner nach einem Steigerungssturm wie dem vorherigen in der Leere noch kein Ende finden kann, sondern sie nochmals von neuen Nachwehungen durchstreichen läßt; wenn also nach einem Fermaten-Ausklang wie bei G nicht, wie man etwa nach klassischer Einstellung erwarten könnte, ein anderes Thema erscheint, so sieht man wieder, wie nicht Abschnitte, sondern dynamische Entwicklungen Umrisse und Themenwechsel bestimmen.

Hier, bei dem Neuansatz des gleichen Themas (bei G) fällt die hinzutretende wiegende Flöten- und Oboenfigur auf, ein leicht gekräuseltes Gebilde, wieder nicht „Variationsidee", sondern aus der Dynamik ungemein zarten Schaukelns im Wellenansatz hervorgerufen. Dieser und der bei H anhebenden Teilwelle folgt ein Ausklingen in luftiger Höhe (bei der Bezeichnung „Immer ruhiger"); man erkennt wieder, wie die Entwicklungen, die sich von der Tiefenwirkung (vor G) lösen, höhenwärts hinanfegen, — ein Grundzug, der schon aus der ganzen Ausdrucksekstase des Satzes gegeben ist.

Dann erst, acht Takte vor I[1]), folgen Neuansätze mit dem 3. Thema, in der Aufschwungskraft nicht die vorherigen erreichend; auch das ist formal nicht Willkür: es entspringt dem vorwärts gerichteten Formgefühl, ist Spannung des Unerfüllten vor hernach folgendem, letztem und größtem Aufschwung voll Erlösungsüberschwang (5 Takte nach L beginnend). Aber auch vor diesem führt die Rückentwicklung der neuen Wellen zu dem bemerkenswerten Ausklang der Nr. 30 angeführten Takte (L); darin ist die Leerenweite von der Höhe zur Tiefe durchstrichen: erst ein Anhauch in letzten Klanghöhen, der sich durch die Mittelregionen zu tiefen Posaunenklängen fortsetzt: düstere Erwartungsstimmung, Choralandeutung nur in instrumentalem Farbenakzent. (Dabei in den Posaunenklängen das harmonische Widerspiel dunkler und zuletzt in der

---

[1]) Die Partiturbuchstaben sind oft mehr nach praktischem Interesse des Einstudierens als nach formaler Logik eingesetzt. Das hat sofern guten Sinn, als es das Orchester bei Proben stets zu Ansatz vor den Wendepunkten veranlaßt, in deren Vorbereitung und Einführung in der Tat die Hauptschwierigkeit liegt.



Tiefe aufhellender [G-Dur-] Wendung gegen das Ende; ein immer wiederkehrender Zug Bruckners.)

Die letzte große Steigerungswelle nun (7. Takt nach L einsetzend) zeigt gleich von Anfang an die hochgespannte Vorbereitung in der Ansatzart des Hauptthemas: die Hauptmelodie von Anbeginn in noch reicher ineinandergeführten („imitierenden") Auskreisungen (Bläser); in den Bratschen die vorwärtstreibende Unruhe gleichmäßiger Achtelschläge, in den Violinen die lebhaft aufkräuselnden Aufschwebefiguren und in den Bässen (in Pizzikato-Schlägen) ein gleichmäßiges Hin und Her von Grundtonschritten, das fast wie Glockenton in die feierlich erregte Vorbereitungsstimmung schlägt. Der Ansatz zum großen Endausbruch steigert sich zunächst rasch, in rhythmischen Verdichtungen und instrumentalem Anschwellen (die Hauptmelodie dringt bis in Posaunen- und Trompetenklänge), auch tonartlich bis nach H-Dur aufleuchtend, um dann nach dem ersten Höhepunkt eine jener für Bruckner kennzeichnenden Unterbrechungen durch plötzliches visionäres, zugleich mit den Motiven in mildesten Verzückungsausdruck hinüberschlagendes pp zu erfahren (4 Takte vor N), aus dem sich rasch ein neuer Ansatz weiterer Steigerungen verdichtet. Darin beachte man vor allem auch die Erregung der rhythmischen, immer dichter ineinandergeführten gleichmäßigen Tonstöße in Trompeten und Hörnern. Der zweite Höhepunkt (vier Takte vor O) ist durch wiederholtes neues Überschlagen der thematischen Gipfelungsfigur und weiter steigernde Mittelstimmen über vier Takte gedehnt, wobei diese innere Wellenflutung durch die gleichmäßig fallende thematische Baßlinie mächtig zu einer Einheit zusammengehalten ist; vor allem zeigt dieser Höhepunkt in den Violinen und Flöten (im Tremolo zwischen g und fis) eine Entwicklungsfigur der flimmernden und zitternden Höchstspannung; er ergießt sich zuletzt unmittelbar (bei O) in einen neuen, mit größter Kraft hereinflutenden Ansatz hochaufstürzender Wogen, die von einem äußerst plastischen Entwicklungsmotiv durchzogen sind, der immer wieder hinantragenden Dynamik der Sextolenfigur der Violinen; sie geht rasch aus den halbtaktigen Aufsturzwellen in gehetztere vierteltaktige über. Erst mit dieser (in der Dreizahl die Erfüllung bringenden!) Teilwoge erreicht die ietzte, mit dem 1. Thema (7. Takt nach L) angehobene Wellensteigerung lhr breites, volles Höhepunktsausströmen, zugleich ihren feierlich verklärten Charakter namentlich durch die Auflösung des ganzen Holz-

bläser- und Hörnermassivs in die flatternden Stöße der gleichmäßigen Triolenakkorde (eine an volles Orgelwerk gemahnende Orchestration); die Hauptmelodie ertönt klangumflutet und umzittert im strahlenden Trompeten- und Posaunenton. Charakteristisch für Bruckners Psyche ist es wieder, wie mitten in diesem Strahlenglanz aus dem C-Dur plötzliche Verdüsterung ins As-Dur hereinbricht, nochmals gegen C-Dur kurz zurücklichtend, dann bis Ces-Dur weiterdunkelnd[1]) und im Verfluten des Höhepunkts wieder zu C-Dur aufhellend. Herrlich ist die Dynamik der verebbenden Welle, in der zuletzt (4. und 5. Takt nach P) nur noch unterbrochen das Entwicklungsmotiv der aufwärtstreibenden Streichersextole nachflutet, über den allein übrig bleibenden Paukenrhythmen. — Was noch folgt (vom 6. Takt nach P an), sind abermals Klangsymbole der Leere und Abgrundtiefe; erst noch ein kurzer, unerfüllt bleibender Neuansatz in den Streichern (bis dicht vor Q), der zuerst gegen das Choralthema hinzuleiten scheint und es wohl auch aus ferner Vorbildung andeutet; dann (Q) über alleinigen Quartschlägen der Pauke (Abgrundsymbol) einzelne gebrochene Motivansätze vom Ausdruck klagender Unerfülltheit in einzelnen sinkenden Bläserstimmen und Bratschen (motivisch Verzerrungen[2]) des punktierten Teilmotivs aus dem 1. Thema).

Es ist aber trotz allem kein Ausklang ins Dunkel, vielmehr ist er aus dem Zusammenhang mit der gesamten Entwicklungsdynamik anders zu verstehen: der vorangehende Steigerungsausklang zu letzten Höhen erscheint in seinem Nachwirken noch gehoben, indem nach ihnen — fast ein bildhafter Zug der Musik! — die fern in der Tiefe gelassenen Abgründe, über die sie verstrichen sind, zuletzt noch allein

---

[1]) Wie also die vorherige Steigerung dieses Teiles nach H-Dur (bei M) aufleuchtete, so ist auch hier der Klang gleicher Höhe, das Ces-Dur, als weiteste subdominantische Ausschwankung in wohlgefügtem Zusammenhang erzielt; er besteht nicht nur zu den H- und E-Dur-Ausstrebungen des 1. Satzes, vielmehr sind hier die beiderseitigen Entwicklungsgrenzen der Harmonik genau die Tonart des Unterhalbtones der Haupttonart c-Moll. Und dieser kommt wie der des Oberhalbtones (z. B. im 1. Satz dem E-Dur) auch oft bei Bruckner eine harmonisch-formale Bedeutung zu (vgl. S. 578); namentlich in Mollsätzen wird sie gerne vor Schlußgipfelungen erreicht, die sich dann zugleich in steigender Rückungswirkung, wenn auch zuweilen über größere Strecken hinweg, abheben. Aber von hier auf den bisherigen Satz zurückblickend, erkennt man auch, daß sowohl der erste Einsatz des Choralthemas (bei B) als der mittlere von den drei Hauptthemen-Einsätzen (bei E) in Ces-Dur erfolgte.

[2]) Das Motiv trat auch früher schon in dieser Form auf, z. B. vor L.

symbolisiert sind, Der Blick ruht nicht bei diesen, sondern weilt rückschauend beim Ereignis der ekstatischen Höhenvision; aus dem Blickhaften zurückübersetzend, erkennt man das Nachwirken im rein musikalischen Eindruck. Auch der Durschluß des c-Moll-Satzes entspricht dem Erlösungscharakter.

Der Vergleich mit den alten Formtypen hilft somit nicht recht durch das Ganze; der Wechsel zweier Themen (des 1. und 3.) kann einigermaßen nach einer rondoartigen Anlage durchleiten; das erfährt noch dadurch eine Stütze, daß er die hauptsächlichsten Steigerungswogen einleitet; das eine Thema setzt am Anfang (c-Moll), bei E (Ces-Dur) und im 7. Takt nach L (c-Moll) ein[1]), das andere bei C (c-Moll) und acht Takte vor I (d-Moll); das dazwischen auftretende Choralthema wäre dann äußerlich als verschiedentlich auftretender Überleitungsteil in die Rondoform einzufügen; in der Tat könnte diese Analysierungsart auf seine kleine Ausdehnung hinweisen, so groß aus der Entwicklungssynthese seine Bedeutung ist. Wenn aber Bruckner hierbei alle drei Themen in der beschriebenen Art einander annähert, so dient auch dies Verfließen der Gegensätze dem Prinzip der einheitlichen Entwicklungsdynamik, ebenso wie im Ausdruck damit ein gleichartiger Charakter über das ganze Andante gesponnen ist. Auch widerspräche bei dieser Betrachtungsweise vor allem dem Rondo, daß das bei C einsetzende Wechselthema auch in der Haupttonart c-Moll steht.

Würde aber versucht, statt von Gegensätzen umgekehrt von dieser verborgenen Einheitlichkeit auszugehen und der Analyse eine Variationsidee zugrunde zu legen, so wäre auch das zur Not durchführbar, und die Variationenform in vollem Verfließen unter dem durchgebrochenen dynamischen Formprinzip. Thematisch wie formal schafft Bruckner hier eine neue Einheit aus ursprünglichen Viel-

---

[1]) Der harmonische Aufbau erscheint auch nur dann unklar, wenn man die Einsatzstellen allein ins Auge faßt; aber Bruckner ist vor allem als Harmoniker immer zielstrebig; so setzt zwar das zweitemal (bei E) das 1. Thema in Ces-Dur ein, aber um nach starken Modulationen seiner Hauptsteigerung dann (von G an) wieder die Teilwellen in c-Moll zu halten, so daß also gerade hierin strenge Einheitlichkeit herrscht, auch abgesehen von den vorhin erwähnten Zusammenhängen des Ces-Dur. Auch das andere (3.) Thema moduliert nach seinen Einsätzen stärker. Der harmonisch dunkelnde Einsatz des zweiten, des Choralthemas (bei B) entspricht zugleich mit jener Sonderbedeutung des Ces-Dur auch an sich seinem Charakter, ebenso wie die aufhellenden Kreuztonartswendungen innerhalb seiner Steigerungen.

fältigkeiten. Schon bei unbefangenem Hören spürt man die ausgewogene, natürliche Geschlossenheit der Form mit ihrem Wellenspiel, aus dessen mildem Verlauf die großen Hauptsteigerungen herausbranden. Zugleich aber stand man vor Bruckners Versündigung: er fiel aus dem — Schema; man begreift es schon an solchem Satz, wenn seine Zeit und noch eine weitere da nicht mitkamen[1]).

---

[1]) Die Kritik läuft nicht nur abschwörend hinter Bruckner her, sie bringt es zuwege, sich ganz unmittelbar und im voraus zwischen ihn und ein Konzertpublikum einzuzwängen. Zu den unglaublichsten Dokumenten der Bruckner-Bekämpfung gehört ein Teil der sog. Konzertführer zu einzelnen Werken. So hat unter Kretzschmars Einfluß Walter Niemann zu vier Symphonien „Einführungen" (Schlesingers Musikbibliothek, „Meisterführer") geschrieben, die kurzen grundsätzlichen Hinweises wert sind. Aus der zur Vierten seien nur Einzelheiten zitiert: „Die sog. Schlußgruppe (d. 1. Satzes) ist auf Kosten der für einen symphonischen Satz verhältnismäßig kurz geratenen Durchführung maßlos in die Breite gegangen." „Der letzte Satz zeigt leider die Schwächen von Bruckners Schaffen, seinen Mangel an weiser Selbstbeherrschung, am Maßhalten, an feiner künstlerischer Bildung in solchem Grade, daß er, wie es — leider muß es gesagt werden — alle Brucknerschen Finales tun, den bedeutenden Eindruck der vorangehenden Sätze wieder zu verwischen droht". Dieses Finale ist „mehr als leidenschaftliche, freie Improvisation auf dem Orchester, denn als thematisch geschlossener, symphonischer Satz aufzufassen". „Den Inhalt des ersten Durchführungsteiles bildet eine kurze Entwicklung des Hauptthemas, welches am Anfang die Holzbläser in rührender Naivetät mit dem „Schlafmotiv" aus dem Feuerzauber umspielen" (gemeint sind wohl die auf- und abwärts streichenden Holzbläserlinien im 1. Satz kurz nach H, die aus dem 2. Thema gebildet sind, und deren „Ähnlichkeit" mit dem Schlafmotiv jeder Unbefangene selbst prüfen mag). Das Scherzomotiv von B an wird dem staunenden Leser als „Umdichtung des Wagnerschen Freia-Motivs" vorgestellt. Aber diese Manie, Bruckner Schwächen und insbesondere solche Anklänge anzudichten, führt noch zu ganz besonderen Blüten; die großen anstürmenden Streicherlinien des 1. Satzes vor F (vgl. S. 328) werden als „Fafner-Motiv" (!!) klassifiziert. Eine einzelne, willkürlich aus großem Zusammenhang kurz herausgerissene Violin-Floskel (1. Satz, 5.—9. Takt nach L, I. Violine) wird ausdrücklich nur zitiert, um als „Schumannscher Anhang" vorgeführt zu werden. (Es ist eine belanglose Teillinie aus einer riesigen Wellenrückleitung, die sich als schlichte, fast geradlinige Abstiegsbewegung nicht nur bei Schumann, sondern bei sämtlichen Meistern häufig wiederfinden muß.) — Das Ganze ist in gewohnten Ton liebevoller Halbanerkennung und poetisierender Programmatik eingehüllt („Da, als sängen's die Vöglein, lassen sich hoch vom Waldesdom zarte Stimmen des Trostes vernehmen." „Die Holzbläser lassen wie aus der Ferne von dem am Waldesrande gelegenen

*Scherzo*

Trotz klarer „Gruppierung" ist alles vom Spiel der Steigerungswellen bestimmt, noch deutlicher fast als in den vorherigen Sätzen. Ferner stimmt es auch mit den „Gegensätzen" nicht so ganz; immerhin erleichtern schon die kleineren Ausmaße das Verständnis der Anlage. Auch der Charakter, so eigenartig kühn er ist, teilt sich unmittelbar mit. Das Auffälligste ist das Halbdunkel des Satzes, zauberische Dämmertönung, die bereits sehr stark, selbst im engeren harmonischen Sinne, Züge des Impressionismus trägt. Kaum daß ferner aus dieser Grundtönung da und dort klares Licht, scharfe

---

Kirchhof ernsten Grabgesang herüberschallen." „Schon nahen sich die ersten Vorboten des heranziehenden Unwetters, gespenstisch rauschen die Baumwipfel unter den ersten Windstößen" u. dgl. mehr). Auch die Frage der Verantwortlichkeit solcher „Ideen"-Enthüllung bleibe hier unerörtert, wohl aber betont Niemann etwas wie Verantwortlichkeit betreffs der „Reminiszenzen", von denen „trotz zufälliger Übereinstimmung dreier (!) Noten" bei gänzlich heterogenem Charakter nicht die Rede sein dürfe; — nun, die Manie, aus drei (und noch weniger) Tönen ein „Sonntagsjägertum" auf Reminiszenzen zu betätigen, feiert bei Niemanns Führern noch ganz andere Triumphe, wovon nebst den erwähnten auch spätere einen Begriff geben sollen (vgl. Gesamtbesprechungen der III., V. und VII. Symphonie). Man könnte sich wundern, daß sich zu alledem und noch andern „Warnungen", Bruckner allzu ernst zu nehmen, ein Mann vom Ernste Walter Niemanns hergibt, wenn man nicht in Dingen um Bruckner das Kopfschütteln verlernt hätte; man könnte auch alles das, dazu die erstaunlichen Unrichtigkeiten in der formalen „Erläuterung", übergehen, schon weil es in Dutzenden von Werken und hunderten von Artikeln über Bruckner in genau gleicher Weise gang und gäbe ist: nicht zu übergehen aber bleibt die Ungeheuerlichkeit, derlei ausdrücklich für Aufführungsgelegenheit herzustellen und einem nichts ahnenden Publikum einzuflüstern. Jeder überlege nur einen Augenblick die Maßlosigkeit der Konsequenzen und die — Bekämpfungsweise, bis zu der sich die Bruckner-Abwehr verleiten läßt. Wurde je schon das Buch eines andern herausgegeben und in der Vorrede herabgesetzt, oder gleich im Einführungskatalog ein Gemälde herunterkritisiert? Wird schon das Recht eines Künstlers, in Einführungen Anwaltschaft zu finden, nicht anerkannt, so ist doch die ausdrückliche Herabsetzung, das Einschleichen zwischen Kunstwerk und Aufnahmegelegenheit ein —„Meisterführungs"-Stück, wie es wohl nie einem Künstler, dem kleinsten nicht, in Gegenwart oder Vergangenheit widerfuhr; das war dem großen Dulder Bruckner vorbehalten. Das läßt eine Öffentlichkeit, die geistiger Anlaß versammelt, ein ausübendes Orchester, eine Konzertgesellschaft sich bieten, das dulden — Dirigenten. Geistiges Heldenzeitalter, das sich ausdrückliche Freibriefe gewähren läßt, auf Bruckner intellektuell herabzusehen!

Konturen heraufzudringen scheinen, sinken sie wieder in jene Dämmergrundfarbe zurück, meist in plötzlicher Rückung. Der merkwürdigen Verschleierung entsprechen auch alle die träumerischen, leisen und teilweise fieberig gehetzten Motivgebilde. Themen wie Formdurchführung erstehen wieder in vollendeter künstlerischer Einheit aus dem ganzen ungreifbaren Grundcharakter dieser Klangvisionen.

Ein naturhafter, an die romantische Waldpoesie gemahnender Zug haftet namentlich am Anfangsthema durch seine hornartigen Motive[1]). Auch hier ist nicht an Jagdgetön im Sinne irgendeines dichterischen Jnhalts zu denken, solche Hörnermotive haben vielmehr in weitaus allgemeinerer Art den Sinn rein stimmungshafter Symbolik; Atem von Wald und Natur durchweht sie; so sind auch schon diese Hörnergebilde selbst gar nicht als klare Linien gesetzt, sondern in nebelhafte Klangsphären vertaucht; überhaupt würde es nicht genügen, sie als das „Thema“ darzustellen, zu diesem gehört vielmehr ganz wesentlich die gesamte spukhafte Umhüllung, aus der diese Hornmotive nur wie in ferngerückten Schatten herauswirbeln.

Zunächst sind Bruckners Formgrundzüge schon in der Themenentwicklung selbst sehr charakteristisch zu beobachten. Der Klangzauber der leise ineinandergeschüttelten, unklar verhallenden Hornmotive sammelt sich anfangs rasch in dichterem Ineinanderhallen („Engführungen“) zu eigenartig getrübten Klängen, die merkwürdig große Fülle mit innerstbewegter Klangzerstäubung vereinen; zudem vereint hier das Tremolo durchwegs farbenverschleiernde Wirkung mit fieberhaft erregtem Charakter. Der Atem der ersten Entwicklungswelle zeigt nun auch das eigenartige Schwanken zwischen Steigerung und ihren Unterbrechungen durch Neuansätze, die zugleich mit plötzlichem Zurücksinken ins pp doch wieder neue Klänge, Farben und dichtere Innenvorgänge bringen, sodaß die plötzlichen pp-Rückungen doch zugleich von innerem Crescendo durchzogen sind; es sind nur Schattierungen. Dieser erste Steigerungszug reicht bis über den achten Takt nach A; überschaut man ihn als Ganzes, so zeigt sich auch ein wunderbarer instrumentaler Vorgang: wie sich nämlich über die erste Klangmischung von tremolierenden Streichern und den leise ausgeschütteten Hornmotiven langsam ein Schleier gleichmäßig gehaltener Holzbläsertöne breitet und wie dann unter der ganzen schwellenden Innenbewegtheit auch dieser Klangschleier zu zer-

[1]) Sie tragen wieder den „Bruckner-Rhythmus“ mit seinen 2 + 3 Teilwerten, der den ganzen Satz beherrscht.



flatternden kurzen Rhythmen zerstäubt[1]) (bei A). Mit dem 9. Takt nach A nun öffnet sich plötzlich die ganze Steigerung gegen etwas geänderte, wieder allein tönende Blechbläserklänge; ihr Thema ist schon an sich nur halbwegs neuartig, rhythmisch wie in der Klangfarbe mit dem Anfang unverkennbar verwandt, aber es ist eine Umbildung, die ganz dem dynamischen Vorgang entspricht: wie sie aus einem Steigerungshöhepunkt ausgeworfen, so erscheint sie in der Melodik verbreitet, die oberen Randtöne entfalten sich gegenüber dem nur rasch durchgewirbelten Anfangsthema, und die Harmonik ist klarer zu vollen Dreiklangswirkungen gedichtet; die Motive des Anfangs waren unerlöste Gebilde gegenüber dem hier ausgeworfenen. Der Zusammenhang zwischen Form und Thematik tritt somit an diesem einfachen Stück wieder in voller Unmittelbarkeit hervor.

Auch dies Gebilde sinkt rasch zu gedämpftem Neuansatz (in den Streichern bei B) zusammen. Diese Streicherstelle (rasch und unruhig in die Be-Tonarten zurückschattender C-Dur-Einsatz) ist nur bedingt als Gegensatzthema zu bezeichnen; es liegt das Ausstreben gegen etwas neues darin, ohne sich aber ganz vom Vorherigen zu lösen; die jagdhornartigen Teilmotive sind auch hier vorhanden; dazu besteht vor allem durch die Bläserstelle acht Takte zuvor eine durchgängige motivische Herleitung aus dem Anfangsthema; denn die neue Streicherstelle (bei B) ist durchaus schon in jenen Bläsermotiven vorgebildet, die andrerseits noch deutlich aus dem Anfangsthema entspringen, somit zur Bildung bei B vermitteln. Aus dieser nun verdichten sich wieder aus spukhaft ineinanderhuschenden Teilmotiven neue Steigerungswellen, die bis zum Mittelteil (bei E) hin wieder mehrfach durch Neuansätze durchbrochen sind[2]); von C an

---

[1]) Dabei tritt der impressionistische Charakter auch an der Setzweise der einzelnen, über die vielen luftigen Pausen zersprengten instrumentalen Farbentöne hervor; jedes einzelne Instrument bringt nämlich teils den Klangreiz von Ganzton-Zusammenklängen (wie die beiden Flöten, die beiden Klarinetten) oder von leeren Quinten (wie die beiden Oboen); auch die Blechbläser rücken in ihren Doppelharmonien Quarten und Quinten ineinander, die Posaunen sogar Doppelquinten. Das alles sind geradezu verdichtete Merkmale des späteren Impressionismus.

[2]) Man beachte auch hierbei (erstmalig im 5.—8. Takt nach B) das blitzartige Aufzucken einzelner Motivlinien in den Flöten, die bald sichtbarer und greller in den Holzbläsern aufscheinen; es sind schon gewitternde Vorläufer der Flötenfiguren im Trio der Neunten.

und vollends bei D springen — um gleich den ganzen Zug zusammenzufassen — wieder mehr und mehr die Anfangsmotive heraus; zuletzt verhallt ein langer Höhepunkt auf dem F-Dur-Akkord (also der Dominante des in B-Dur stehenden Satzes) in plötzliche Leere hinein.

Hier, wo der Mittelteil des Scherzos beginnt, ist der geeignetste Ort, rasch die Gesamtform zu überschauen; thematisch scheint eine Dreiteiligkeit aus dem Untergrunde auf, denn bei B war ein (nur halb neuartiger) „Gegensatz“ erschienen, und ihm folgten wieder die Anfangsgebilde; entwicklungsdynamisch hingegen ist diese schlummernde Dreiteiligkeit von der Anlage in zwei großen Wellensteigerungen durchstrichen, in ihren Zug hineingerissen. Die erste löste sich vom Anfang und warf an ihrem Höhepunkt (acht Takte vor B) ein Gebilde aus, das schon Züge des kommenden Neuansatzes enthielt (die alte „Überleitungs“-Idee ist also wieder ganz nach dem Entwicklungsprinzip verwandelt); das halbneue, den mittleren „Gegensatz“ andeutende Thema bei B wird hingegen zum Neuansatz einer durchgängigen Steigerung bis zum Ende dieses Erstteiles und läßt, ohne scharfe Gruppensonderung, die Anfangsmotive wieder vordringen.

Ähnliches nun wiederholt sich im großen, wo der Mittelteil einsetzt (bei E). Er trägt ein Ausgangsthema, dessen Zusammenhänge mit den bisherigen Motiven — er beginnt in geheimnisvollem Gegensatzspiel zweier zweitaktiger Umbildungen — offen zutage liegen. An der formalen Entwicklungstechnik ist manches fesselnd; er leitet in einen Teil, der stärkere Abweichungen, „Durchführungen“, enthält, die Klangwelt in neue Tönungen verhüllt und dann gegen die Wiederkehr des Anfangs hin entschleiert. Besonders die erste Weiterleitung ist kunstvoll: der Neuansatz (E) löst sich von einem leisen tiefen Ton, in dem sich die vorherige Leere wieder zu erster Regung sammelt; es ist ein *ges* und somit mehr als Wiederansatz: Steigerungsandeutung im Emporrücken vom letzten Grundton f, und an dieses zarte Moment kettet Bruckner weiter, in verborgener Formfeinheit, die über all die vielen taumelnden Einzelvisionen leitend übergreift; nach acht Takten nämlich ist ein Neuansatz auf *a* hinangehoben, nach weiteren acht Takten beginnt von diesem Tone *a* ein chromatischer Anstieg in den tiefsten Stimmen (Celli): *a-b-h-c-des-d-dis-e*, worauf dann (Buchst. F) geschlossene Entwicklung weitertreibt. Bis dahin hielt sich alles noch in leisen Dämmeranfängen, einzelnen Ansätzen und Motivfloskeln; in ihnen aber liegt gleichwohl versteckte Vorandeutung

kommender Steigerung, indem aus der anfänglichen Eindüsterung in tiefe Be-Tonarten A-Dur-Ansätze aufleuchten und im Motiv selbst grellere Klangfortschreitungen. Wo dann (von F) geschlossene Steigerung in Fluß kommt, erscheinen erst leicht durchstreichende Anstiegslinien (Entwicklungsmotive) in den Streichern. Die Wellen sind wieder vielfach durch Neuansätze unterbrochen; bemerkenswert als Typus erst wirren Gekräusels ist namentlich der Ansatz bei G und das herrliche Kraftbild, wie diese Triolen immer lebhafter kreisend und im Auftrieb eine letzte große symphonische Steigerung zusammenballen; eine letzte insofern, als der mittlere Durchführungsteil hier gipfelt: er schlägt aus dem Höhepunkt (12 Takte vor H, „Erstes Zeitmaß") plötzlich ins visionäre Tremolo der hohen Streicher um, woraus sich zugleich Motive des Anfangs wieder sammeln und rasch (von H an) auch dessen Klangfarben. Wieder sieht man Abschnitt und Grenze in die Entwicklungsidee aufgesogen; der Vorgang zeigt klar das Unabgrenzbare, wie mit der plötzlichen Steigerungsausladung der Anfang vorschimmert, und zwar nicht einmal gleich dessen eigentliche Wiederkehr sondern erst sein Neuwerden, das sich aus geheimnisvollem Klanggewirr zusammendichtet. Im übrigen folgen einander die Teile des Anfangs unter tonartlichen und instrumentalen Veränderungen[1]). Die letzte große Steigerung findet ihre Höhepunktsausladung im stärksten Themenausbruch (bei O), verhallt aber diesmal nicht aus dem ff in plötzliche Pausenleere, sondern verklingt innerhalb des gleichen Akkords (B-Dur), bis zum Verbeben des Hauptmotivs in der Pauke und dem Zerbrechen des letzten umschleiernden Streicherklangs im Pizzikato; nur Hornstöße auf einem Ton klingen noch nach: gleichzeitige Vorankündigung neuer Klangbilder. (Man vergleiche den ganz andern, schlußbetonenden Ausklang bei der Wiederholung des Scherzos nach dem Trio.)

Auch das Trio selbst kettet an diese letzten rhythmischen Stöße an; sie werden in zwei tiefen Streichertakten aufgenommen, das matt leuchtende Ges-Dur einleitend[2]). Das Trio ist

[1]) Man beachte vor allem (3. und 4. Takt nach M) die abermals geänderten, noch stärker aufgleissenden Linienzuckungen in der Flöte, die hier nicht mehr in einzelnen Motiven, sondern zwei wunderbar naturgewaltigen Kraftlinien die Horizonte dieser gewitternden inneren Klangvision durchreißen.

[2]) Hierbei ist es formal bemerkenswert, wie schon das Scherzo mit dem Gebilde der 8 Takte vor B, dann beim Beginn des Mittelteiles (E) gegen





sonnig durchhellt und doch versponnen. Über das Ländlerthema vgl. S. 510. Der Aufbau ist in viel kürzeren Ausmaßen der analoge wie beim Scherzo und nähert sich den meisten Scherzo- und Triosätzen der Klassiker zurück: nach dem 1. Teil (Doppelstrich) gesteigerte Durchführung, ohne neues, gegensätzliches Mittelthema; hingegen sind besonders die neuen Mittelstimmen im Streicherpizzikato von unnachahmlichem Reiz. Reich ist der Wechsel von Licht und Schatten; so namentlich nach der Klangdunkelung des Ges-Dur die zarte pp-Rückung ins A-Dur, woraus das Thema schon bald wieder nach B-Dur zurücktaucht; dann noch kurz (bei P) vor dem Wiedereinsatz des Trioanfangs eine Auflichtung in den Instrumentalfarben (Holzbläser), zugleich damit im Charakter. Durch das ganze Trio hält sich die idyllische milde Ruhe und auch durchgängig deutliche Periodisierung. — Die Wiederholung des Scherzos ist verändert, hauptsächlich durch eine wesentliche Kürzung: nach dem ersten großen Steigerungshöhepunkt, der die Themenumbildung im Horn zeitigte, (9. Takt nach A), folgt jetzt gleich der Mittelansatz (der dort der Stelle bei E entspricht). Ferner ist der Schluß, wie schon betont, durch kraftvollen Ausklang geändert[1]). Wohl möglich, daß Bruckner die Kürzung erst nachträglich vornahm.

## *Finale*

Die milden Dämmer des Scherzosatzes verdichten sich hier zu wild zerrissenem Gewölk. Der ganze Satz ist phantastisch entworfen, aber nicht die Form wird damit unklar; es herrscht, wenn man richtig ansetzt, eindeutige Zielstrebigkeit, hier schon von Anfang an gegen das Ende hin gerichtet. Die Analysen rekonstruieren meist Sonatenform (wenn auch sehr gewaltsam und bezeichnenderweise untereinander recht verschieden), auch Rondoform kann herausgedeutet werden; aber ein Ausgehen von beiden Formtypen, deren Elemente in der Tat durchscheinen, führt nur auf ein Suchen hinaus,

---

die Triotonart Ges-Dur hinstrebte; ein Einzelstreiflicht nicht nur auf die Einheitlichkeit sondern auf die Erscheinung, daß Bruckner auch in der Harmonik durchaus dynamisch, aus Zielstrebungen, weniger statisch aus Augenblicken und Grenzen zu verstehen ist.

[1]) Die kleine Partitur der Eulenburg-Ausgabe enthält im 2. Takt nach T einen Druckfehler: das erste Achtel der Bratsche muß c heißen (nicht es).

während sie wieder einer triumphierenden Formbewältigung nach anderm Entwicklungsgedanken weichen. Im Folgenden soll erst dieser, aus seinem selbstbedingtem Verlauf, aufgewiesen werden und erst am Schluß die verborgene Rückbeziehung auf Sonate und Rondo. Auch die Dreizahl der Themen, obwohl sehr deutlich, trägt ihre Merkwürdigkeiten.

Schon der Anfang ist Urkreisen im Chaos. Nicht das erste Hauptthema beginnt, sondern seine Vorentwicklung in wirren Kraftbewegungen; sie überwiegen zunächst weitaus gegenüber dem thematischen Hauptzug, der hier nur in einer verzerrten Vorbildung eintritt; man erkennt ihn vorausblickend als Ausbruch aus der ersten großen Steigerung bei B: als gewaltigen Linienaufriß im Unison des vollen Orchesters. Es ist ein Thema, das nur selten im Laufe des Satzes klar sichtbar, aus Nebeln befreit erscheint; dann aber sind es immer Momente von größter Formbedeutung. Die Züge sind scharf gewinkelt, beginnen mit einem weitausladenden Tiefenschritt einer Oktave und sind dann noch weiter um eine große Terz abwärtsgeknickt, ihre letzten Streckungen darauf noch mehrfach zurückgeworfen, massig auch in den Rhythmen[1]); aus der Wucht des Ganzen springt aber, wie besonders auch spätere Durchführungen erweisen, der zweite Intervallschritt, der große Terzsprung zur Tiefe, hervor, fast als Konzentrationspunkt der ganzen Themenmacht, tragisch und dämonisch wie in der Musik kaum mehr seit Beethovens V. Symphonie, in späteren Harmonisierungen des Satzes oft ganz ins Zauberhafte gewandt[2]). Kantig bleiben auch mit dem Abschluß die Umrisse; Linienzüge und Ecktöne scheinen einfacher harmonischer Rundung auszuweichen. Der Sinn von alledem liegt nicht in der Phantastik allein, es ist vielmehr, vom Charakter bis ins Formale hinein, der des Unerlösten; denn das 1. Thema des Finales ist nur Wille zur Erlösung im 1. Thema des Anfangssatzes; wie sich dies ins Formale fügt und aus ihm schon bestimmt ist, zeigt gleich der erste Satzteil.

---

[1]) Bruckners Vorliebe für die Folge von 2 und 3 rhythmischen Einheiten zeigt sich doppelt: im vierten Takt in Vierteln, hernach in Halben.

[2]) Nicht zu übersehen bleibt die Steigerung der Absturzdynamik durch die abwärtspeitschende Vorschlagsfigur beim 2. und 3. Thementon. Es ist nicht undenkbar, daß die Spannung gegen das Anfangsthema des 1. Satzes auch durch den Quintsprung *b-es* und die Berührung des *ces* eine beabsichtigte motivische Andeutung erfuhr.

Der Anfang, um zu ihm zurückzukehren, ist einer von denen, die nicht die Frage erheischen, was er ist, sondern wohin er will. Der erste Umriß aus dem späteren Hauptthema taucht erst kaum merkbar in den sinkenden Oktavschritten auf, die wie Fülltöne das übrige Werdechaos nur überdecken und erst in der gebrochenen Fortleitung um einen weiteren Halbton zur Tiefe überhaupt etwas auffälliger werden; nur geisterhafte Luftspiegelungen des Themas, deren Unkörperlichkeit schon im leisen Holzbläserton liegt. Weitaus überwiegt die ringsum erregte, geheimnisreiche Symphonik des Werdens; ihre Gebilde sind aus dem Vorgang symphonischer Ballung hervorgerufene Entwicklungsmotive, daher recht häufiger Art: eine raschgekräuselte, ununterbrochen weitergesponnene Wellenlinie in den II. Violinen, umzittert von Tremolandos der übrigen Streicher, dazu im Baß die gleichförmigen Schläge, die sich vom Grundton b erst mit dem vorerwähnten Höhepunktsausbruch lösen[1]). Im Verlauf der Steigerung beachte man, wie (von A an) auch aus dem Tremolo der I. Violinen weitere Bogen herauswellen, die zitternd über die Hauptwellenfigur gegen die Höhe zu ausgreifen. Überall Vorgänge von unheimlicher, weltengebärender Schöpferkraft.

Die erste Steigerung ist wieder durch Neuansatz (ppp des 19. Taktes) durchbrochen; von da Verdichtung, Beschleunigung und Verzerrung der thematischen Vorvisionen, durchaus in gebrochenen Klängen wie in trübem Gewölk gärende Erregung, die auch mit ihrem Kreisen erst Nebelgebilde aus den Scherzodämmern auswirft (schon vom 3. Takt nach A an in den Blechbläsern). Dieses Motiv aus dem vorangehenden Satz[2]) wirbelt mit den übrigen in rhythmische Ver-

---

[1]) Über die Spannung des Pochens, die oft genug Bruckners Steigerungen zur Krise treibt, s. S. 390; daher sind in der Wiedergabe auch hier die Viertelschläge besser nicht rhythmisch gelöst zu spielen, mehr und mehr in gegenrhythmischer Kraft erst leisen, dann schicksalshaften Andrängens.

[2]) Das Auftauchen früherer Satzmotive im Finalebeginn ruft, umsomehr als hernach noch das des ersten Satzes erscheint, den Vergleich mit Beethovens IX. Finale wach, das freilich viele Nachahmer fand; Bruckner ahmt nicht nach, er verwandelt; der Vergleich zeigt, wie jeder andere, auch nur die innere Veränderung des ganzen Formstiles: bei Beethoven tauchen die früheren Satzthemen nacheinander wie in phantastischem Improvisieren auf, er scheint mit ihnen nach der Neuentfaltung des Schlußsatzes zu suchen, ehe sich dessen Thema auslöst; hier aber sind sie aus zusammengeballten Entwicklungen herausgeschleudert, nicht nacheinander angesetzt, sondern aus geschlossenem Zug hervorgetrieben.

dichtung hinein, bis gegen jene Auslösung des befreiten Unisonthemas (bei B); dabei zeigt sich noch rhythmisch ein hochgenialer Entwicklungsgedanke: das Scherzomotiv verdichtet sich aus seinen Intervallen in bloßen, rasch auf einzelnen Akkordtönen hindurchzitternden Wechsel seiner 2 und 3 Takteinheiten, und auch diese rhythmische Steigerung findet ihre Entladung dann im breiteren Wechsel jener Einheiten innerhalb des Unisonthemas.

Aus der Leere, in die es zuerst aushallt, erhebt sich sofort (8. Takt nach B) ein neues Thema, nach dem Gären des ersten in freier einherbrausendem Sturm[1]). Der Eintrittsfolge nach ist es das zweite, der Bedeutung nach, wie sich zeigen wird, nur bedingt. Es wirkt wie eine weitere Entladung der ganzen bisherigen, mit dem kurzen Hauptthema nicht voll ausgelösten Spannungsentwicklung und dient damit in weiterem Sinne einem Formgedanken. Das Thema selbst ist wieder ein einheitlicher symphonischer Komplex, dessen Einzelzüge eine ganze Reihe zusammenwirkender Teilgebilde darstellen; so vor allem den Triolenauftakt (mit dem vorangehenden 1. Thema noch verwandt!), die mächtig aufgepeitschte Ausladungsfigur der Sextolen (Violinen), meist durch weit auseinandergefaltete leere Dreiklangsquinten geworfen, dazu das chromatisch andrängende Sextolenmotiv der Bässe; überall tönen dazwischen die rhythmisch mit beiden letzterwähnten Teilmotiven verwandten Sextolenstöße der Blechbläser; später aufwirbelnde Ansätze dieses Themenkomplexes werfen noch weitere Entwicklungsmotive aus, so die Baßfiguren, die 4 Takte vor C erscheinen (und die auch im 1. und 3. Satz wie sonst noch öfters bei Bruckner vorkommen). All das darf nicht durch die Analyse zersetzt, sondern nur aus der Einheit und Gesamtheit verstanden werden.

Auch dieser Neuansatz zwingt vorauszuschauen; sein Ziel ist ein zweiter Ausbruch von noch größerer Bedeutung, nämlich des 1. Themas des ersten Satzes (7. Takt nach D). Schon die Motivik bis dahin ist hieraus zu verstehen; die Gebilde des Scherzos bestehen, unruhig verstreut, weiter, dagegen dringen noch bedeutsame andere Motive ein: in den Posaunen (vom 5. Takt nach C an) auf gleichförmigen, fast choralartig beschwerten Akkorden schon der Rhythmus

[1]) Es versteht sich, daß auch mit diesem Worte kein „Programm", sondern der Charakter der Kraftbewegungen gemeint ist.



des 1. Themas aus dem 1. Satz; dem so auch motivisch ausgeprägten Hindrängen zum Zielgedanken gesellt sich aber auch eine Andeutung vom 2. Thema des 1. Satzes, in den Hörnern und Trompeten (schon vom 4. Takt nach C an), ebenso auch in den Streicherfiguren (vom 5. Takt nach C an), hier zwar aus dem „Bruckner-Rhythmus“ in gleichmäßige Triolen gegossen, aber auch wieder als ausladendes Motiv entwicklungsdynamisch begründet[1]). Mit dem Höhepunktsausbruch auf dem Es-Dur-Akkord und seinem allmählichen Verhallen (bis zum 20. Takt nach D) schließt überhaupt der erste Entwicklungsbogen; was hier als zweites Thema bezeichnet wurde, ist, im großen übersehen, nur Gebilde seines Höhepunktssturmes (auch motivisch daher mit dem ersten, dem Unisonthema noch zusammenhängend), der mit dem Abschluß dieses Entwicklungsbogens gegen das erste Thema des Anfangssatzes hinaustreibt, sodaß von einer Spaltung des ganzen ersten Teiles zu sprechen ist; der Anfang kehrt das Thema des Finales, der Schluß das des 1. Satzes hervor — welches überwiegt? Welches ist als das führende gemeint? Führend ist der Gedanke des Hintreibens aus jenem zu diesem und die Triebgewalt, die entscheidende Entfesselung, verkörpert das dazwischentretende zweite, das Sturmthema. Damit ist im ersten Teil des Finales, so kompliziert er sich nach dem Gruppenprinzip dar-

[1]) Noch ein anderer Vorgang in dieser Steigerung zeigt geniale Zusammenhänge mit dem Zielgedanken; vor dem Höhepunkt tritt erst (bei D) ein nochmaliger plötzlicher Rückgang in der besprochenen typischen Art ein; es sind die in Nr. 45 angeführten Takte; hier ist nun hinzuzufügen, daß dies auch einen bedeutsamen motivischen Vorgang enthält; die Baßtriolen, die im Augenblick des plötzlichen Rückganges (4. u. 5. Takt von Nr. 45) erscheinen, entstammen dem 1. Finalthema; während die vorherige erste Steigerung zu seinem Ausbruch führte (bei B), erscheint es hier gerade vor dem Höhepunkt der zweiten in einem Tiefensturz und verzerrt, um mit dem Höhepunkt selbst dem neuen Ausbruchsthema, dem des 1. Satzes, zu weichen; seine Überwindung durch dieses neu vordringende Zielgebilde ist damit in einer ungemein tiefen motivgedanklichen Einzelheit noch symbolisiert. Auch wo sich nach diesem kurzen Rückfluten (vom 4. Takt nach D) die unterbrochene Steigerung wieder rasch zusammenballt, ist es gerade dies Triolenmotiv, das aus den Bässen in höhere Stimmen übernommen wird und das endgültige Zielthema herausschleudert. Der Höhepunkt selbst (vom 7. Takt nach D an) ist wieder einer von den strahlenden, wobei das Zielthema (Blechbläser) von lichtfroh flackernden Streicherfiguren umspielt ist, insbesondere vom sprühenden Entwicklungsmotiv der Quarten in den Violinen.

stellen würde, entwicklungs-formal etwas höchst einfaches, zielstrebiges[1]) ausgeprägt, und das weitere Ziel des ganzen Satzes ist Lösung dieser Spannung, des Hintreibens, der Spaltung, in eine Einheit: Überwindung der Finalewelt und ihrer eigenen Themen durch dasjenige Thema, mit dem im 1. Satz die Welt dieser Symphonie überhaupt aufleuchtete, Ausgießung, Wiederausgießung in dieses Schöpferthema. Der erste Hauptteil ist somit nicht ein „Thema", sondern in weiterem Sinne Hauptgedanke des Satzes. Sein eigenes Hauptthema zeigt sich schließlich nicht als Selbstzweck, sondern als Vorbereitung zum Anfangsthema des ersten Satzes.

Der im 15. Takt nach D einsetzende dritte Themenkomplex entspricht im Charakter dem sog. Gesangsthema[2]). Aber die Gestalt, in der es zuerst eintritt, ist noch nicht die eigentliche, es ist erst Vorentwicklung: die wiegenden Bässe (Ausdruck der Ruhe) und die Triolenfigur gehören der Hauptgestalt schon an, die sich erst im 13. Takt hieraus entwickelt; ihre Entfaltung trägt vor allem das ausgewölbte, milde Hauptmotiv mit der fallenden großen Sext, das hier in der Oberstimme erscheint und hernach in den Durchführungen den wesentlichsten Anteil hat. Seine Fortleitung in den Triolen und ein Blick auf die Mittelstimmen zeigen, wie dies Gebilde mit der übrigen Entwicklung zusammenhängt. Die Ausspinnung des neuen Teiles reicht weit, bis G, zeigt gleichfalls viele Steigerungen, wobei stets nach der Ausfaltung der strahlenden Hauptform ein Zurücksinken zu geheimnisvolleren Akzenten und aus ihnen wieder neue Entwicklung

---

[1]) Von da aus wird auch die auffällige harmonische Anlage verständlich; erst mit diesem Ausbruch (7. Takt nach D) erscheint der Grundakkord der Haupttonart; alles bisherige, vom mollsubdominantischen Anfang (b-Moll) an waren ungefestigte, teilweise sogar unruhige und geradezu mehrdeutige harmonische Wege, die jenen Es-Dur-Dreiklang als hell befreiende Lösung herausdringen lassen.

[2]) Daß es gleichwohl als das 3. Thema hier bezeichnet bleibt, ist aus dem bisher Ausgeführten begründet; nicht allein die Eintrittsfolge ist maßgebend, das als zweites bezeichnete Thema behält im Satzverlauf seine eigene Bedeutung, trotzdem sein Ansatz motivischen Teilzusammenhang mit dem ersten trägt. Daß aber das hier eintretende 3. Thema Bruckner als „Gesangsthema" vorschwebte, geht überdies aus der Paralleltonart (c-Moll) hervor, auch aus einer gewissen Verwandtschaft mit dem Anfangsthema des Andantes. Das 2. Thema ist den ganzen Satz hindurch in schwankender, rasch wechselnder Tonart gehalten, was nicht nur seinem Charakter, sondern seiner formdynamischen Bedeutung entspricht.

zu beobachten ist[1]). Wie schon beim ersten Eintritt ist das dritte Thema späterhin überall Gegensatz der Ruhe und Auflichtung innerhalb der dunklen Klangstürme. Hier wäre die Exposition der drei Themen zu Ende.

In großen Zügen ist nun die Satzentwicklung leicht überschaut; erst eine neue Entwicklungswelle bis zum 25. Takt nach H („Zeitmaß wie zu Anfang“). Sie setzt zunächst bei G aus der Stille mit einem orkanartigen Ausbruch, einer kaum mehr für möglich gehaltenen Übersteigerung des 2. Themas ein; es ist der Steigerung und neuen Eindüsterung entsprechend vielfach verändert; aber alle diese Sturmmotive umhüllen einen dunkelsten und feierlichen Kern: das Bedeutsamste, wenn auch zum Teil Unauffälligste, Andeutungen des 1. Themas des 1. Satzes, unbefreit in wechselnden Ausgestaltungen; so erst fast nur rhythmisch angedeutet bei G in den Posaunen und Trompeten, dann deutlicher vom 9. Takt nach G an in den Posaunenakkorden. Es tönt kaum heraus und lastet doch in expansivem Innendruck drohenden Ausbruchs; darum auch bei aller Verzerrung und Verborgenheit die Einkleidung in hochfeierlichen Klang, der die Macht des kommenden Endereignisses enthält. — Auch entfernte Andeutungen des 1. Finalethemas dringen im Spiel der Höhepunktsübersteigerungen in den Blechbläsern heraus. Der stärkste und letzte dieser Höhepunkte[2]) (bei H) leitet rasch zu einer Beruhigung des Wogenhochgangs (zugleich mit harmonischen Dunkelungen), wobei gleich Andeutungen des dritten Themas mit eindringen (5. Takt nach H bei „Beruhigend“), ohne daß dabei an eine Wieder-

[1]) So gleich nach dem Anfang. Die Teillinien sind wechselnd an die Oberstimme geworfen und fassen später mit den ursprünglichen noch weitere Teilmotive ein, so vor allem das in Nr. 28 in den Oberstimmen enthaltene, das sich zwar einfach als Beschleunigung aus Früherem ableitet, aber später als Entwicklungsmotiv wiegenden Ausschwingens selbständiger heraustritt. Die Teilmotive übernehmen überhaupt (auch in den späteren Satzteilen) wechselnd je nach der Entwicklungsdynamik die Führung, sodaß die Physiognomie des 3. Themas sehr stark wechselt. Vor G verklingt es schließlich in langsamem Verhauchen eines seiner abwärtsstreichenden Teilmotive und Restzuckungen aus der Sextenfigur (hier in verminderten Septschritten des Violin-Pizzikatos); gleichzeitig aber deuten chromatische Anstiegsfiguren auf verborgene neue Ausbruchsspannung.

[2]) Man beachte das Pfeifen und Heulen des umgestalteten Sextolenmotivs in den Holzbläsern!



kehr dieses Themas gedacht ist, — ein charakteristischer Hinweis auf dessen formdynamische Bedeutung. (Das Motiv der großen Sext wird hernach in den Bratschen viel deutlicher, diese Andeutungen vollenden aber bloß das beruhigende Abklingen der großen Stürme, nur als schwächliche Auflichtungen im Gewölk, noch ohne vollen Durchblick in die Helle, wie ihn die klare Wiederkehr dieses 3. Themas erst an späterer Stelle bringt. Immerhin ist dies schon weit vorausweisende Vorankündigung.)

Ehe dies dritte Thema eintritt, erhebt sich aber aus dem Abklingen (mit dem 25. Takt nach H) eine neu zusammenballende stürmische Bewegung, als Kraftverdichtung des neuen Werdens charakteristischer Weise mit den Anfangsgebilden (in b-Moll) über denen dann das 1. Finalethema seine weiten Bogen zieht, hier aber durchweg aufwärts ausspannend; denn es geht gegen Lichtung zu; schon harmonisch kündigt sie sich in starken Kreuztonartswendungen an, zugleich (4 Takte vor I) im Umschlagen des zerrissenen Sturmcharakters zu milderen Melodiegebilden. Sie führen neuerlich zu drängenden Vorankündigungen des 3. Themas, das denn auch im Glanze des Fis-Dur-Akkords in den Blechbläsern (9. Takt nach I) ausbricht, und zwar gleich mit dem hauptsächlichen Thementeil des großen Sextmotivs; denn ihm eignet die hier dynamisch gegebene Ausladungswirkung, und es ist schön zu verfolgen, wie die Ausspinnung in dünnere Schichtwellen diesmal erst später (17. Takt nach K) in jene Gebilde zurückleitet, mit denen beim Ersteintritt dieses 3. Thema zuerst vorentwickelt war. Hier sind demnach diese Züge nicht Vorentwicklung, sondern Zerspinnung, wieder ein schlagender Beweis, wie die Entwicklungskraft die Themen und Motive bestimmt, und wie unzulänglich es wäre, von einfachem Wechsel der Teilgebilde wie nach formalistisch-spielerischer Willkür zu sprechen.

Diese Gebilde leiten zuletzt in wirren Verkräuselungen zu einer der typischen formorganischen Leereepisoden (kurz nach L), aus der dann (12. Takt nach L, „Hauptzeitmaß“) ein neuer orkanartiger Ausbruch auffegt. Formal ist es wieder ein neuer Ansatz, der abermals deutlicher gegen den Endgedanken trägt, wie das, einmal erkannt, äußerst greifbar und klar überschaubar die Satzanlage ausmacht. Es ist wieder das zweite, das Sturmthema; aber in diesem Teil zeigt sich auch das 1. Thema des Finales; es erklingt, vom Getöse aller Sturmmotive umdröhnt, als mächtige Mittellinie in den Posaunen und Trompeten und steigert sich hier viel ausgeprägter als früher schon zum Choral

(10. Takt nach M) als gewaltig aufbangender Endandeutung; zugleich ist damit auch in diesem Satz religiöser Charakter aus dem wildnaturhaften ausgebrochen. Herrlich ist das Bild, wie sich über dem Bläserchoral die Sturmmotive glätten und in der Höhe zu umleuchtenden, gleichmäßigen Wellenfiguren umsetzen. Dem folgt dann gleich ein Zurückdämmern ins tiefe Misterioso (3. Takt nach N), und der rasch verklingende Entwicklungszug eröffnet sich gleich gegen Abgründe, aus denen (vom 9. Takt nach N) seltsamste Klänge herauftönen (s. Nr. 58 vom 3. Takt an) geheimnisvoll unklare, vielleicht gar nicht bewußte Anklänge an Glocken, die aus der Klangtiefe heraufläuten; sie liegen in den tiefen Streichern und Fagotten, dazu ertönt wie in fernem Beben das Paukentremolo. Motivisch liegt in dieser Ganztakttriole eine tief bedeutungsvolle, feierliche Ausbreitung des Triolenmotivs aus dem 1. Finalethema. Aus diesem Teil hebt erstes Entgegenschreiten an das Untergangsmysterium an: vom 17. Takt nach N („Hauptzeitmaß, etwas gedehnt") in den Hörnern Triolen, darüber weiteres Neuerwachen des 1. Finalethemas (Flöten), abermals in seiner, auf Erlösung weisenden Umbildung zur Höhe. Alles nächstfolgende zeigt nun verschiedene wirrnishafte Unterbrechungen des Weges gegen das Endereignis, ehe er sich zu geradlinig anschwellendem Zug feierlichen Entgegenschreitens sammelt. Diesen Rückstürzen sonderbarer Art gehören z. B. auch die in Nr. 59 herausgegriffenen Takte an; überall aber erkennt man zerrissene Pizzikatomotive, Baßfiguren, aus denen (wie bei O) das vorherige Glockenmotiv und zugleich seine aus dem Religiösen wild zurückreißende Verzerrung ins naturhafte Scherzomotiv herausklingt, dann — durchwegs über dem dumpfen Paukenton — Aufwirbeln rasch abstürzender Züge in den Violinen, reißend bewegter Verzerrungen des 1. Finalethemas, zwischendurch wieder das Scherzomotiv usw. Seltsamste Tiefenstimmungen der Seele, die zuletzt symbolisch mit dem unerfüllt wieder ermattenden 1. Finalethema (Flöten, 22.—26. Takt nach O) gebrochen ausklingen.

Hierauf etwas für Bruckner ungemein Charakteristisches: im Weg des Dunkels nochmals ein Aufleuchten freundlicher, beruhigender Vision; zugleich das Abschiedserlebnis eines Rückblicks an lichte Welterscheinungen vor der Katastrophe: denn dies und nichts anderes bedeutet hier die Unterbrechung des bereits stimmungsschwer be-

gonnenen Wegs zum Ende durch das (8 Takte vor P aufscheinende) 3. Thema; im Versinken des Weltbildes tauchen gerne Rückspiegelungen früherer Gesichte auf (ein Gedanke, den die IX. besonders groß durchführt). (Rein formalistisch auf die Sonatenform beziehend, wäre man, wie noch später ausgeführt werden soll, mit dem Vorherigen bereits in die „Reprise" eingetreten und hier läge schon das „Gesangsthema" in dieser vor; aber genau wie vordem der Repriseneintritt in die phantastischen Gedanken der Endvorbereitungen, also weit vorwärts gerichtete Entwicklungsidee verwandelt war, so gewinnt auch hier die [formalistisch deutlichere] „Wiederkehr" des Gesangsthemas geänderten Sinn, der sich dem leitenden Hauptweg einfügt; er führt zwar Bruckner ständig über Auseinandersetzungen mit dem überkommenen Formtypus, aber nicht dieser, sondern nur jener Entwicklungshauptweg leitet das Verständnis des aufbauenden großen Formvorgangs.)

Das Thema, zuerst denn auch in der geblaßten Farbe des d-Moll, dann über freundlicheres Melos nochmals bis zu milde prangender Schönheit voll entfaltet, zeigt plötzlich in seinem ruhigen Mittelstimmengewoge (Takt R) eines der hauptsächlichen Motive aus dem 2. Thema (die stürmisch ausgebreitete Sextole), Anzeichen neuen Ausbruchswillens. Es ist nun bemerkenswert, wie Bruckner gleichzeitig mit dem gesteigerten Ausgreifen dieses Motivs das Schwergewicht wieder in die dunklen Posaunen- und Trompetenakkorde legt, und dieser Teil klingt denn auch in Choralfarbe aus; dabei erkennt man, wie auch in dieser der Wille zur Enderlösung sich in Motivzügen andeutet, die zum befreienden 1. Thema des ersten Satzes hinstreben: die Trompete bringt zweimal[1] erst in der Sext, hernach zweimal bereits in der Quint den abwärts wiegenden Anfang dieses Themas; (verschleiert wird es vor allem dadurch, daß in höherer Oktavlage darüber die Flöten auf gleichen Tönen noch den Rhythmus vom großen Sextmotiv aus dem 3. Thema spielen). Damit dringen wieder gepreßte Erwartungsstimmungen ein, ähnlich wie schon vordem; vom 9. Takt nach R an („Ruhig") tönt es wieder wie in Glocken und Rufen durch die lastende Stille[2]).

[1]) Vom 5.—8. Takt nach R.

[2]) So erscheinen vor allem gleichmäßige Töne in den Violinen und zwischendurch in den Flöten (erstere rhythmisch immer noch als Reste vom Sextmotiv zum Vorherigen zurückkettend, letztere in gleichmäßigen Triolen nachhallend.) In der Mittelstimme (Bratsche) das gleiche Motiv, das schon

Aus dieser düsteren Vorbereitung löst sich langsam (12 Takte vor S) geschlossene Steigerung; hier kann man die beängstigend große und erhabene Art verfolgen, wie sich Bruckner dem Ende entgegenbreitet. Bleibt auch das Wesentlichste die Macht und Unmittelbarkeit der Grundstimmungen, so ist doch auch hier manches aus der Klang- und Motivsymbolik herauszugreifen, was als typisch für solche Formteile gelten kann, wenn es auch in den einzelnen Werken vielfältig durchgestaltet, jedesmal aus deren Weltstimmung neu erlebt ist. Es bleibt etwas vom glockenartigen Charakter in der hier einsetzenden, gleichförmig weiterwebenden Sekundbewegung der Streicher, die lange und spannungsvoll zwischen den selben Tönen (*es* und *f*) schwingen. Das erste Finalethema erscheint darüber neuerdings in steigender Bewegung, zunächst dreimal hintereinander; hochherrlich, ergreifend ist hierbei jedesmal mit dem 3. Motivton der Einbruch der dunkelnden Harmoniewendung von Es- nach Ces-Dur; darauf (bei S) die feierliche Weiterwendung nach as-Moll unter gleichzeitigem Wiedereintritt der leisen Posaunenchoral-Farben. Wie es hieraus erst schwillt und ansteigt, dann nochmals (8 Takte vor T) in das Geheimnis der Vorbereitungsstille zurücksinkt, dann (abermals nach 2 Takten) die feierlich erregten Verkündigungsstöße der Trompeten hereinbrechen[1]), wie dann unter immer weiter ausstrebenden Wölbungen des ersten Finalethemas das ganze Gewoge plötzlich vom E-Dur-Akord durchglüht wird, und wie auch dieser gewaltigen Durchschütterung ein Rücksinken ins pp (a-Moll!) und neues Steigern folgt, — das alles zeigt auch innerhalb des geschlossenen Entwicklungszuges noch jenes stetige Steigern und Rückfluten, das

---

bei O herrschte, in der Tiefe die Düsternis der sinkenden Baßlinie, die sich durch sieben Takte fortsetzt, (rhythmisch auch noch vom Sextmotiv aus dem vorangehenden 2. Thema abgeleitet), worauf auch diese Episode nochmals in das an großes Geläute und mächtige Rufe gemahnende Motiv der Ganztakttriolen (9. Takt nach „Ruhig“) ausklingt, hier in die Leere von Grundton und Quint gebreitet.

[1]) Wunderbar ist es, wie zwei Takte zuvor die geläuteartigen Schwingungen der Streicher (zwischen *es* und *f*) zu tremolierender Tongebung übergehen, im übrigen aber gleichmäßig fortdauern. In der Wiedergabe muß man sie gleich von ihrem Eintritt an so abtönen, daß man nicht sosehr die Einzeltöne *es*-*f* heraushöre, sondern das Schwingen, welches sie nur abstecken, das aus den Sekundtönen in einem eigenartig übersinnlichen Eindruck die ganze Symphonik durchdringt, immer stärker, bis es in das große Wogen des Schlußakkords aufgeht.

immer Bruckners Gestaltung und gar die bedeutungsvollster Ereignisnähen durchzieht[1]). Im Choral hebt sich Bruckners Seele dem Ende zu. Dabei zeigt sich in den mächtigen, dunklen Bläserakkorden auch harmonisch noch das letzte Ausschwellen stark auflichtender und zurückdüsternder Harmoniewendungen, ehe sich alles in den erlösenden Es-Dur-Klang ausgießt, den lang gehaltenen, über dem sich die Sekundwellen des Steigerungsmotivs zu großer welliger Umstrahlung ausbreiten, und den die übrigen Streicher im höchsten Kraft- und Lichtzittern durchhitzen; es ist eine Strahlenausgießung, die an das Ende des 1. Finaleteiles (vom 7. Takt nach D an) und an das Ende des ersten Satzes zurückgemahnt, welche beide auch in gleichmäßigem Es-Dur-Dreiklang gehalten sind[2]).

---

[1]) Jener E-Dur-Akkord im 3. Takt nach T ruft die Beziehungen zu den wiederholten E-Dur- und H-Dur- (bzw. Ces-Dur-) Wendungen der Symphonie wach, insbesondere auch zum Schluß des 1. Satzes (vgl. S. 627 Anm. 2, ferner S. 638 Anm. 1). Man beachte, daß auch die stärksten Auflichtungen des Scherzos genau bis nach E-Dur aus den Be-Tonartsdämmern hinüberschillern (5.—8. Takt nach F und 7.—12. Takt nach K). Beim Finale liegt nun die Ces-Dur-Ausstrebung schon im 1. Thema verborgen (bei B), schimmert dann ebenso wie mehrfache E-Dur-Wendungen wiederholt im Satzverlauf durch. Vor allem aber erscheinen die Ces-Dur-Wendungen des 1. Finalethemas wieder durchdringend und wiederholt mit der Schlußvorbereitung, die im 9. Takt nach R (bei „Ruhig") ansetzt, und sehr eindringlich immer wieder bis über S und auch noch unmittelbar vor jenem Aufstrahlen des E-Dur im 3. Takt nach T. (Bruckner schreibt hier übrigens die Bläser teilweise in Fes-Dur über die sonstige E-Dur-Notierung hinweg.)

[2]) Man beachte, daß überhaupt erst mit diesem Schluß klares Es-Dur wieder eintritt, fast zum ersten Male seit dem Ende des ersten Finaleteiles und im gleichen Sinne wie dort auf das Ende gespart (vgl. die Anm. 1, S. 651). Auch das beweist die Gemeinsamkeit und zielfeste Herauskehrung des Wiederausbruchsgedankens. Nur ganz vereinzelte Male erscheint zwischendurch überhaupt der Es-Dur-Akkord, und es ist kennzeichnend, wo das erst kraftvoller geschieht: zwischen M und N, wo der stürmische Durchführungshöhepunkt gegen die erste deutliche Endvorbereitung schon hindrängt, dann innerhalb der Endvorbereitung selbst. Insbesondere aber ist noch die d-Moll-Neigung in den früheren Teilen auffällig und dynamisch wohlbegründet; der Zusammenhang mit Es-Dur ist auch der einer Rückung: die Tonart der chromatischen Untersekunde wird vor der Haupttonart gesucht, woraus sich dann diese befreiend, wie aus einer breit eingesponnenen Leittonwirkung, heraushebt (umso spannkräftiger als die Untersekund-Tonart in Moll genommen wurde). Hier haben demnach die Tonarten der Unter- und der Obersekund architektonische Bedeutung, indem die Zieltonart Es-Dur (durch die noch folgende E-Dur-Wendung des Schlußteiles) nun von beiden Seiten her

Und mit diesem Ende, dem versengenden Ausbruch, dem alle Kraft und Formgestaltung zustrebte, noch etwas seltsam Geniales: Man glaubt aus diesem langgehaltenen Es-Dur das Anfangsthema des 1. Satzes herauszuhören, es liegt jedoch nur rhythmisch in Posaunen- und Trompetenakkorden, seine melodischen Züge aber fehlen! Mancher mag erstaunt nach ihnen fragen, oder etwa bei Darstellung am Flügel versuchen, seine primitiven Quintschritte auch hereinzuspielen, da man sie fast von selbst hereinhöre. Aber man darf den Hauptgedanken Bruckners nicht übersehen: in den Weltbrand des aufgelöst flammenden Es-Dur-Dreiklangs ist das Thema auch mit aufgelöst; es ist nicht mehr in seinen Linien greifbar da, aber in letzte Weitung aufgegangen. Seine bloß noch rhythmisch in den Es-Dur-Akkord gelöste Andeutung ist daher auch nicht wie an früheren Stellen seine Vorbildung und Vorentwicklung, sondern seine Überwindung. Und das erklärt auch, wie Bruckner es wagen konnte, schon bald nach dem Finalebeginn die zweite große Steigerungswelle (7. Takt nach D) in dieses Thema, dort voll und deutlich, ausbrechen zu lassen, die Endwirkung vorwegzunehmen; denn diese ist mehr als das Thema selbst, ist seine Auflösung; es strömt in den Dreiklang zurück, aus dem es sich im Anheben der Symphonie überhaupt (3. Takt des 1. Satzes), ihn nur umrandend, als erstes erwachendes Melodieelement herausgehoben hatte. Es ist Symbolik des Brucknerschen Weltbildes, wie das ganze Werk in das Thema zurückstürzt, aus dem es sich entfaltete.

Um nun eines der überkommenen Formgerüste mit dieser Satzentwicklung in Einklang zu bringen, müßte man in folgender Art zu Rekonstruktionen greifen. Das Sonatenschema müßte, da ohne Zweifel das dritte Thema dem Gesangsthema entspräche, das zweite etwa als „Überleitung" einordnen. Die Frage, wo der Einsatz der Durchführung anzunehmen sei, könnte doppelt entschieden werden; er wäre entweder beim Wiederbeginn des Anfangs[1]) in b-Moll

mit Leitton-Klangwirkungen umfaßt ist. Wer dies in großen Proportionen hört, fühlt auch, daß hierin die mächtige Ausladungswirkung des Es-Dur zu wesentlichem Teil beruht; liegt doch überhaupt etwas Verblüffendes darin, wie die Haupttonart bei Bruckners Abschlüssen zu einer Macht gesteigert ist, als ertöne sie zum ersten Male.

[1]) Bruckners wiederholter Brauch, die Durchführung mit dem 1. Thema zu beginnen, wäre auch ein Argument, das hiefür spräche, aber kein zwingendes.

anzusetzen (25. Takt nach H), oder schon früher bei G. Da dort das zweite Thema ebenso nach einer besonderen Vorbereitungsepisode und gleichfalls in b-Moll einsetzt, wäre auch tonartlich keine eindeutige Entscheidung möglich. Im ersten Falle wäre dann das zweite Thema bei G als Wiedereinsatz des „Überleitungsteiles" im Sinne einer Schlußgruppe anzunehmen; keines von beiden würde der Bedeutung dieses stürmischen Themas gerecht. Andernfalls wäre aber dieser Teil bereits zur Durchführung zu schlagen, die eben hier gar nicht mehr als „Gruppe" für sich abzugrenzen bleibt. Auf viel erheblichere Schwierigkeiten stößt aber dann der Ansatz der Reprise. In seinem ausgezeichneten Buch „Anton Bruckner" setzt Max Auer, der den Beginn der Durchführung im 25. Takt nach H annimmt, deren Ende 6 Takte vor O an; vom analytischen Standpunkt ist dies wohl möglich. Dort tritt zwar das Hauptthema ein, aber in d-Moll, also nicht in der Haupttonart und bald ausweichend, ferner keineswegs als entscheidende Wiederkehr, nachdem es ebenzuvor auch verarbeitet war, und gerade diese Stelle erschiene dadurch mitten aus einem Zusammenhang gerissen; zudem würde man nun damit vor ganz ungewöhnlicher Verkürzung des 1. Themas stehen, das sich überhaupt hier gar nicht zu seinem Charakter entwickelt, ferner wäre der gesamte zweite, in diesem Falle als „Überleitung" betrachtete Themenkomplex vollständig überschlagen. Auch die Tonart des nun gleich folgenden „Gesangsthemen"-Eintritts (abermals d-Moll) entspräche gar nicht den gewohnten Verhältnissen der Reprise[1]). Acht Takte nach R wäre dann der Beginn der „Coda" anzusetzen, was andererseits wieder dafür spechen könnte, das Ende der Exposition schon bei G anzunehmen, da sich hier dieser (sonst als „Schlußgruppe" aufzufassende Teil) gar nicht einstellt. Besonders charakteristisch ist nach dieser Zurückführung auf Sonatenform, daß eben jene „Reprise" mit dem ersten Thema (6 Takte vor O) gar nicht als selbstbestehender Augenblick gestaltet wäre, sondern, wie

---

[1]) Man könnte alles das umgehen, indem man eine Verquickung der Reprise mit der Durchführung annimmt; doch auch da bliebe das d-Moll beim Gesangsthema noch recht ungewöhnlich. Die ganze, scheinbar komplizierte harmonische Anlage klärt sich überhaupt sofort, wenn man statt auf Anfänge mehr auf Enden der Teilentwicklungen sieht und sich überdies vergegenwärtigt, daß bei Bruckner Entwicklungsteile von stark gespannter Erregung (wie z. B. hier das 2. Thema) ihrer Formdynamik entsprechend nicht in stabiler, sondern absichtlich unruhig schillernder Tonart gehalten sind.

oben ausgeführt, durchaus als Erwartung, also ganz ins Dynamische gewandelt. Auch das seltsame harmonische Verhältnis bei der Reprise, die Umgehung der Haupttonart, ist aus dieser Endstrebigkeit begründet.

Fast weniger gewaltsam wäre eine Unterlegung der Rondoidee. Man hätte dies im Wesentlichen auf den Wechsel zwischen dem 1. und dem gegensätzlichen 3. Thema abzustützen. Dabei wäre das stürmische zweite Thema teils als gesteigerte Weiterleitung, teils als Vorbereitung des 1. Hauptthemas aufzufassen; beides ist ein Kompromiß, das dem wirklichen synthetischen Formvorgang nicht gerecht wird. Man hätte dann folgenden Verlauf: das Hauptthema, dann (8 Takte nach B) jenes Zwischengebilde als seine Weiterleitung, dann das Gegensatzthema (20 Takte vor E); bei G das Zwischenthema als Vorbereitung des wiederkehrenden Hauptthemas, das 25 Takte nach H eintritt, vom 9. Takt nach I wieder das Gegensatzthema (in veränderter Anordnung seiner Teile), vom 13. Takt nach L das Hauptthema (zusammen mit dem Zwischenthema verarbeitet), 8 Takte vor P das Gegensatzthema, 12 Takte vor S die schließende Wiederkehr des Hauptthemas. Dabei wäre die Rondo-Idee, die der regelmäßigen Wiederkehr eines Themas, stark von Momenten seiner Durchführung (im Sinne der Sonatendurchführung) durchsetzt, wie dies bei Beethoven schon wiederholt vorkommt.

Die Unzulänglichkeit beider Auffassungen, von Rondo oder Sonate, liegt offen, nebst allem übrigen insbesondere auch die Durchreißung dieser Anlageform durch die ganze große, schon vor N einsetzende Schlußvorbereitung und den leitenden Hauptgedanken vom Wiederausbruch des Anfangsthemas aus dem 1. Satz. Nichtsdestoweniger ist die Auseinandersetzung mit diesen älteren Formtypen nicht nur erlaubt, sondern geboten, da sie Bruckner zweifellos, wenn auch nicht in bindender Art, vorschwebte; doch muß man sich hüten, darin das Um und Auf, den Grundbestand der Formentwicklung zu sehen; im Gegenteil, es gilt das Schöpferische und Synthetische zu betrachten, das sich hier seine Anlagewellen schafft, und an die oft bedeutend umgestalteten Formtypen hinausführt, wie es im Laufe der ganzen Formdarstellung zu verfolgen war. Es erfüllt in großartigster Weise und wieder in leicht faßbaren Riesensteigerungen das eingangs ausgeführte Grundproblem dieses Finales[1]).

[1]) Das Formgefühl stellt sich sofort ein, wenn man die durchgängige Strebung auf das Ende und so die schon früh auftretenden, seiner Vorbe-

## IX. Symphonie (D-Moll)

Erste Entwürfe: Frühjahr 1889; Arbeit am 1. Satz: April 1891 bis Oktober 1892; Vollendung des Scherzos: Februar 1894, des Trios: Februar 1893, des Adagios: 31. Oktober 1894. Uraufführung in Wien am 11. Februar 1903 durch Ferd. Löwe.

### I. Satz

Nach der Reihe der lichtdurchgossenen Symphonien, die sich von der IV. in heller und auch tief gedunkelter Glut bis über die VIII. mit ihrem zuletzt noch lichtvoll ausstrahlenden Finale-Ausklang erstreckt, trägt Bruckners Neunte eine geänderte Grundtönung. Den feierlich gleichförmigen Gang eines messenartigen Mysteriums hindurch erscheint hier das Lebensleuchten gedämpft. Auch die vorherigen Werke enthalten starke Spuren jenes geblaßten, von religiösem Schauer erfüllten Grundcharakters, hier aber sammeln sie sich zur gleichmäßig gebreiteten Düsternis, die aus geheimnisvoller Tiefe die ganze Klangwelt einhüllt. Zwar trägt auch die Neunte, im einzelnen besehen, an der Klangoberfläche reiche Farben in manchen noch aufglitzernden Brechungen, aber sie sind in eine dämonisch gleichförmige dunkle Grundfarbe aufgelöst.

Vor allem jene geheimnisvollen Dämmerungen, die sonst in Bruckners Symphonien vor den Endereignissen aufstiegen, werden hier zur tragenden Grundstimmung des ganzen Werkes. Das nahende Ende war das einzige Ereignis, das den Weltabgeschiedenen noch erfüllte, und das Rückfluten vor dem Licht, das alle seine Steigerungen kennzeichnet, strömt durch die Seele dieser ganzen Musik. Gedankliche Darstellung, Schilderung etwa von Tod und Verklärung, blieb darum auch hier Bruckner fern, aber das aufsteigende Ende gestaltete die Musik förmlich in die Auflösung hinein, ergriff den Schaffenden,

reitung dienenden Teile erfaßt hat. Dann begreift man aber auch sofort, daß mancher Dirigent mit ihnen nichts anzufangen weiß, indem er überall selbstbestehende Bruchstücke sucht und zuletzt wohl auf die ganz „überlegene" Idee verfällt, Teilstücke, die ihm „nichts zu sagen" scheinen, herauszukürzen. Das Formgefüge wankt dann in seinem Gleichgewicht, wird erst dadurch zu einer Zersplitterung, die man überschlau zu umgehen suchte. — In Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal" (6. Aufl. S. 788) findet sich über dieses Finale u. a. der Satz: „Diese Menge der Ideen ist hier nicht ein Zeichen von Fruchtbarkeit und Reichtum, sondern sie ist die Schwäche der Komposition, die Folge ungenügender Durchdringung und Beherrschung des Stoffes."



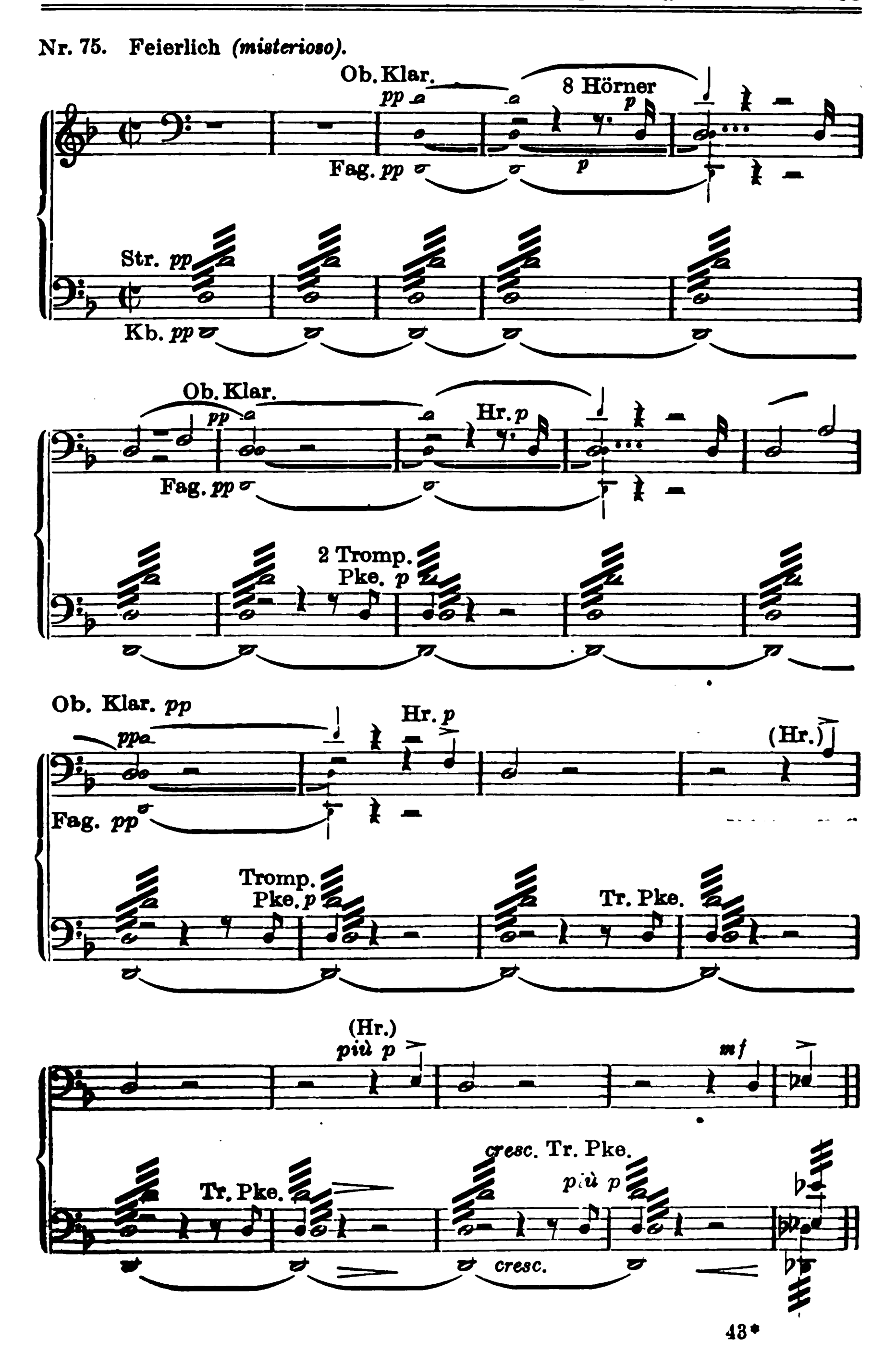


während er noch vollenden wollte, und schuf selbst die Vollendung, indem es die Klänge des Adagios an Sterben und Weltauflösung hinaus breitete. Als dann Bruckner spürte, daß ihm die Beendung mit einem vierten Satze nicht mehr beschieden sei, und er an dessen Stelle auf das Tedeum wies, war er auch bis in diese letzte Verfügung durchaus künstlerischer Gestalter; denn die drei symphonischen Sätze waren als Weltschöpfung beendet, und ihnen konnte nur noch ein Werk der überwundenen Welt, durch die geöffneten Himmel ausflutender Lobgesang, folgen.

Aber mit dem Versinken in tiefe Dämmer vollzieht sich noch etwas ganz anderes als das Wunder der gedämpften Klangfarben, ein Ereignis, das den seltsamsten und bedeutungsvollsten Vorgängen aus der Geschichte der gesamten abendländischen Kunstseele überhaupt angehört. Ein Grundklang aus mittelalterlich dunklem Lebensgefühl durchbreitet dies letzte Werk; er fängt sich im brechenden Farbenschimmer einer sich selbst überwindenden und an alle Weiten öffnenden Romantik, am bannkräftigsten und unmittelbarsten schon in der ganzen Grundstimmung, doch er wird auch in bestimmten und greifbaren Zügen der Musik erkennbar. Nicht etwa Klangwendungen aus alter Zeit machen dies aus; zwar dringen auch sie da und dort mit ein, aber das ist minder wesentlich und mehr von Einzelbedeutung, während schon ein Blick auf die Themen und von da auf die ganze Linienführung ein Formereignis von einheitlicher Gesamtbedeutung zeigt. Die Einkehr des Mystikers schuf den Formwillen neu, der einst die Lebenslinien fernvergangener Kulturkreise gestaltet hatte.

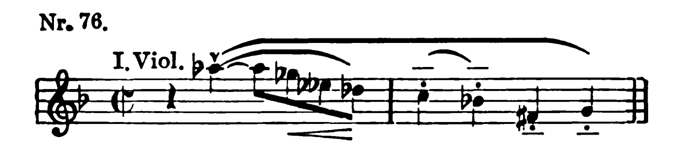
Voll erschließt sich darum erst aus einem Blick über das Ganze, was immerhin schon recht deutlich die Hauptthemen wahrnehmen lassen: gewisse Formzeichen, die in der übrigen Eindrucksfülle verborgener bleiben mögen, aber wert sind, zunächst gesondert vor der ganzen übrigen Formbetrachtung herausgefaßt zu werden. Das erste Hauptthema steht nicht gleich am Anfang des Satzes, ist erst lange vorentwickelt und erscheint, wie man vorausblickend erkennen kann (8 Takte vor D) als Höhepunktsausbruch einer weitgespannten Steigerung im Unison. Aber Vorentwicklung und Steigerung sind diesmal besonderer Art; die ersten einleitenden Takte sehen so aus:

Nr. 75. Feierlich *(misterioso)*.



Was sich hier in der langen ersten Düsternis am greifbarsten aus der durchsichtigen Klangleere heraushebt, sind die Hornmotive; jedes für sich eine Aufreckung vom Grundton d aus, alle zusammen Kraftgesten eines Streckungswillens erst bis zur Terz, dann neu ansetzend bis zur Quint emporsteigend, dann nur noch in einzelnen Ansätzen einer Sekunde, einer Quint und wieder einer Sekunde; sie deuten nichts als einen Willen zu Höherstreckung an; dann, über A hinaus, erscheinen sie bereits zu zackigen Hochstrebungen emporgeworfen, aber in eigenartig umbrechender Klangwendung, worüber gleich später (es sind die in Nr. 12 angeführten Takte). Um über den ganzen Entwicklungsweg ins Klare zu kommen, muß man erst in großen Zügen vorwärts blicken bis gegen den Unison-Ausbruch des Hauptthemas hin. Man sieht — wenn man aus all den dahin führenden Werdevorgängen und eigenartigen Klangbrechungen erst nur die Linienzüge heraushebt — zunächst ein gezerrtes Entwicklungsgebilde[1]), die I. Violinstimme im 9. Takt nach A (3. u. 4. Takt in Nr. 68); und dieses Motiv ist hernach noch durch einen Ansatz von der Höhe übeısteilt:

Nr. 76.
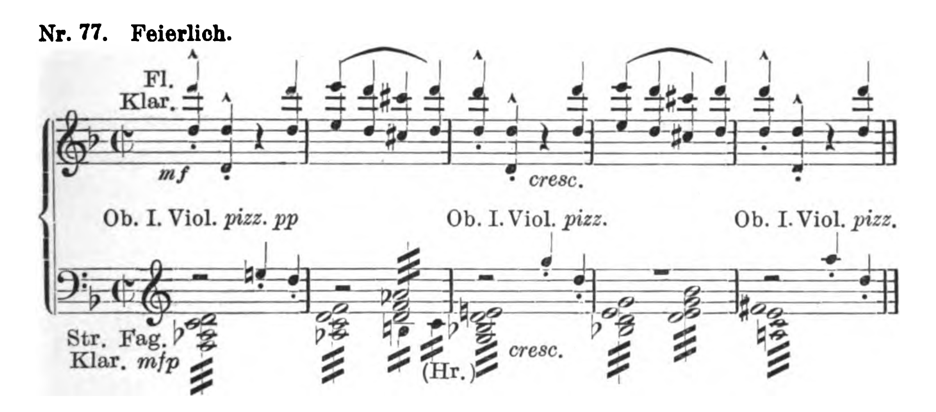



---

[1]) Rein motivtechnisch sieht es auf den ersten Blick neu aus, ist es aber keineswegs: es kettet unmittelbar an die in Nr. 12 angeführten Takte, und wenn man dort den letzten Linienhochgang betrachtet (die drei Endtakte), so erkennt man äußerlich eine Umkehrungsbildung; es ist also reine Fortspinnung aus gleichem Keime, und, da auch die vorangehenden Takte nur Weiterentwicklung aus dem ersten Anfang darstellten, Fortspinnung aus dessen erstem Gebilde heraus. Solche Umbildungen in der Fortspinnung sind aber stets dynamisch zu verstehen: mit dem Eintritt des Gebildes von Nr. 68 setzt die Entwicklung zu unruhiger Neuverdichtung an; daher zunächst das Vorherrschen einer verkrümmter und gewellter eingreifenden Motivform; aber man betrachte auch ihren Ansatz selbst: von einem Vorhaltston (cis) löst sie sich erst in einem Sekundschritt abwärts, damit ist ihr Anfang genau das Gleiche wie das Ende der vorangehenden Linie; von deren Schlußfigur aus stößt sie wieder ab, und was dort Ausklangsdynamik war, die schwere Vorhaltswirkung, wird hier, in neu eindringender Belebung, Ansatzdynamik, welche die weitere, ins Kräftetreiben eingreifende Motivkurve auswirft.

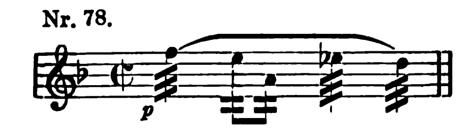
Dann (von B an) im Drang der unerfüllten Steigerung hochgestreckte Formlinien:

Nr. 77. Feierlich.
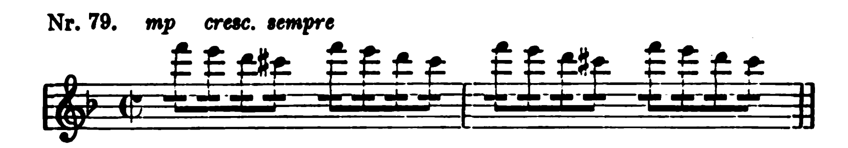



In den Flöten erscheinen die steilen Oktavsprünge, dabei jedesmal (2. und 4. Takt) an ihrer Spitze Figuren, die auch sie noch schärfen, dann auch (nach dem 5. Takt) die ganze Entwicklung mit den steilen Oktavsprüngen immer weiter zur Höhe treiben; zwischendurch aber, gerade in die Zwischenräume dieser Motive hineintönend, im Pizzikato der Geigen scharf die Motive des Anfangs, die ganz kurzen Streckungssymbole, ein Sekundschritt (1. Takt), Quartsprung (3. Takt), Quintsprung (5. Takt) usw. Hierauf weiterblickend erkennt man (von C an) in die weiter verarbeiteten Oktavsprünge der Flöten diese Linien eingeschlungen:

Nr. 78.
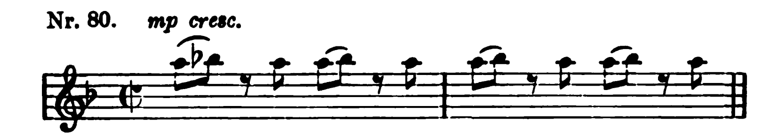



Auch sie sehen auf den ersten Blick neu aus; sie sind aber nur beschleunigte und noch gezerrtere Umbildungen der früheren, in Nr. 68 angeführten Entwicklungsgebilde, einheitlich aus ihnen und somit noch aus dem Anfang heraus gesponnen[1]), und sie gehen dann in eine immer wiederholte viertönige Linie über:

[1]) Auch wirken alle diese Gebilde, trotzdem sie flüchtig besehen wie selbständige Motive anmuten, gar nicht so, weil sie im Zusammenhang aus der natürlichen Fortspinnung erfließen.




Es ist eine scharfe Spitzenfigur, zu der sich in den Flöten das kürzeste Symbol aufstrebender Bewegung, ein Leittonschritt aufwärts, in höchster Höhe immer wiederholt:

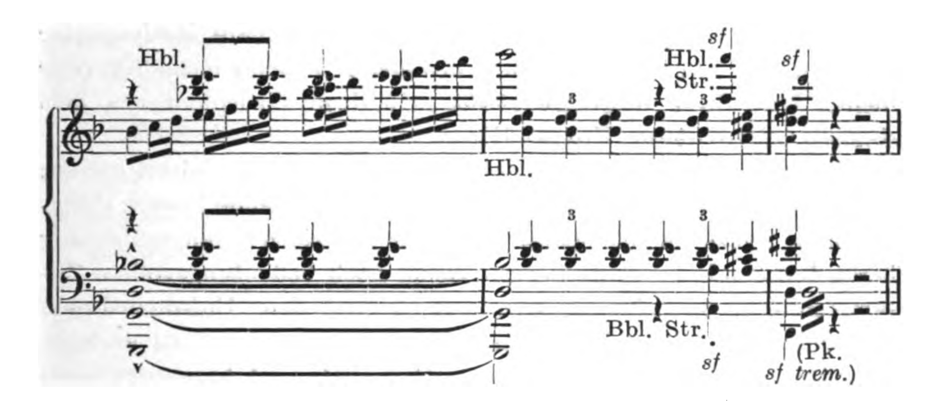



Was bedeutet das alles? Zunächst im ganzen symphonischen Werdevorgang Willen zum Ausbruch, Vorandeutungen zum 1. Hauptthema, welches dann (8 Takte vor D, „Tempo I") im Unison vollentwickelt erscheint:

Nr. 81. Feierlich. (Sehr breit.)

*fff* Volles Orch. (Pk. *trem.*) Pk. *ff*

*ff* Pk. Str. Bbl. *ff*



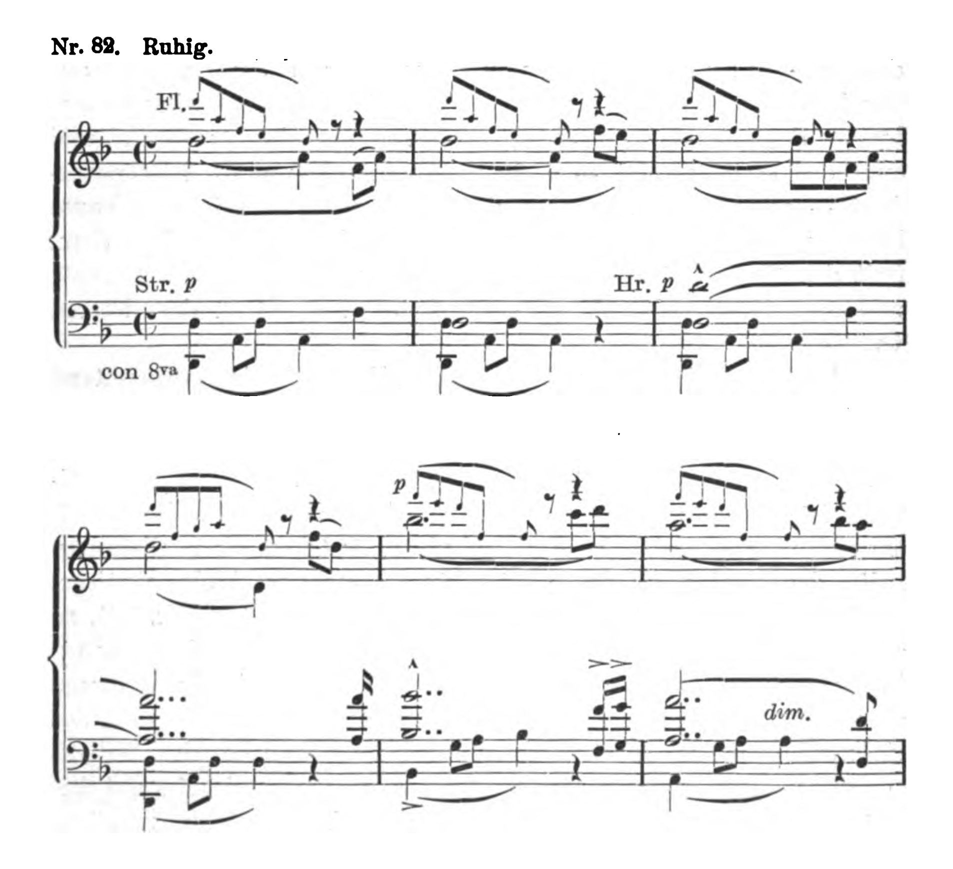

Es ist kühnster Ausdruck des Streckungsgedankens. Nichts als weiteste Zerrungen liegen in diesem charakteristischen Gebilde, erst im Oktavschritt von d zu d, darauf nach einer scharfen chromatischen Höhenspitze im 4. Takt wieder ein jäher Oktavsprung von a zu a, dann wieder steile Emporzerrung bis zum g und dann von e s aus der Schwung abwärts, diesmal selbst mit der Leittonwirkung des kurzen d (Ende des 7. Taktes) noch von untenher geschärft; und auch das Weitere zeigt — wenn man vorläufig nur die Linien verfolgt — nach einem Ausbeben dieses Riesenzeichens in eine Pause hinein noch einen neuen erst schrittweise hinaufstrebenden, dann (mit den Sechzehnteln) in einem Zug emporreißenden Höhenansatz und nach ihm wieder steilen Sturz in die Leere (mit dem letzten Quintsprung).

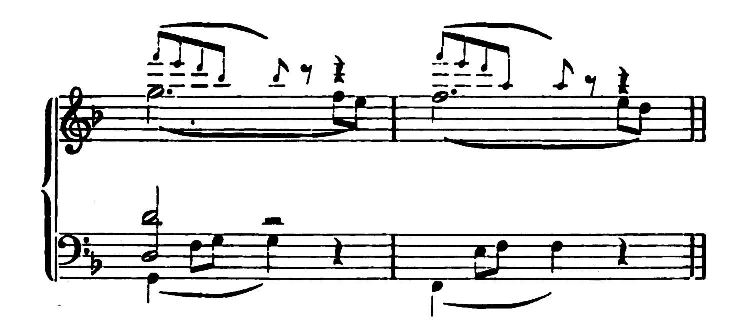
Zu diesem Themenausbruch stellt alles Vorherige vorbereitend genau das dar, was seinem Formsinn entspricht; daß gelegentlich schon unmittelbar motivische Vorandeutungen (die Oktavsprünge) aufblitzten, ist dem gegenüber kaum von Belang. Die Haupterscheinung ist vielmehr in umfassenderem Sinne der Formwille selbst, der sich überall vorher im Ausbruchsdrang äußerte: die Steilstrebigkeit, das Weitklaffende, Gestreckte, überzerrte Höhenanstiege. Blickt man von da auf den allerersten Anfang zurück (Nr. 75), so scheint er motivisch (im engeren Sinne) noch kaum mit dem Hauptthema zusammenzuhängen, sieht wie ein eigenes Einleitungsthema aus; doch über greifbare Motivik hinaus ist es klare Andeutung des Formwillens vom nächsten Thema und vom Ganzen, des Willens zur Höhe, der Streckungsenergie, der Steile, ebenso wie dies auf den ersten Blick alle die übrigen erwähnten Vorentwicklungsmotive

zeigen, unabhängig davon, ob sie schon unmittelbare Motivsplitter aus dem späteren Riesenausbruch des ersten Themas enthalten oder nicht. Der Satz beginnt statt mit dem Hauptthema mit dessen absolutem Formwillen.

Daher auch die Steigerung der Formkraft ins Unison hinein; denn mit ihm ist nur mehr die mächtig ausschwingende lineare Formstrebung selbst da, elementar aus aller sonstigen Klangumhüllung herausbrechend. Und es werden gleich noch bedeutungsvollere Zusammenhänge zwischen diesem Anfang und dem Unisonausbruch des ersten Hauptthemas erkennbar, wenn man zuerst zu anderen Hauptthemen vorausgeschaut hat. Dem ersten ist besonders sinnfällig das dritte Thema verwandt, das darum zuerst betrachtet sein mag; auch dieses erfährt erst eine Vorentwicklung; voll herausgebildet sieht es so aus:

Nr. 82. Ruhig.





Es zeigt die Formlinien am reinsten und ruhigsten; fast nichts als wieder die gleichen Weitungszüge. Mehrere Linien dehnen sich zu diesen; eine mittlere liegt in den Hörnern; sie bewegt sich in einer Hochstreckung um eine Quint von *d—a*, erfährt von dieser aus eine weitere Umbrechung zur herausragenden Spitze mit dem Halbtonschritt *a—b*, dann folgt in weitem Ausholen Rückbrechung bis zum Ausgangston *d*. Alles übrige sind nicht „Umspielungen", „Kontrapunktierungen", sondern Ausspreitung des gleichen zentralen Formgedankens. Er durchzieht schon vor Einsatz dieser Mittellinie mit ihrem prachtvoll dunkeln Hornklang das ganze Gewebe der Streicher, das zudem auch hier in eigentümlich weitaufgebrochenem, leerem Satz gehalten ist; leicht erkennbar liegt jener Allgemeingrundzug in den Violinstimmen, die hier nur in weiten Dreiklangschritten zur Höhe und Tiefe gezerrt sind, im 4. Takt wieder in den großen Oktavsprung ausgreifen, in Linien von lauter Ecken und Zacken[1]); von hier an (5. Takt) ist diese Stimme in etwas unruhigerer Formekstase aufgereckt. Zwischen diesen langsamen Themenbewegungen erscheint in der Höhe (Flöte) Linienwerk gleichen Grundstiles: das kurze Achtelmotiv, das jäh über eine Oktave hinabstreicht, erst nur in Dreiklangstönen, hernach in kurzer Sekundlinie auslaufend. Vor allem aber übersehe man die Bässe nicht; die sind (hier wie im gesamten folgenden Teil) noch etwas ganz anderes als Akkordgrundbässe; diese Funktion, die ihnen freilich den ganzen Satz hindurch nicht fehlt, würde noch lange nicht ihre eigenartig breitgestreckte Führung erklären. Man muß auch sie zugleich linear nehmen, und sie spiegeln

---

[1]) All das tritt zunächst aus dem Bilde der Niederschrift entgegen, aber das Bild zeigt nur den Niederschlag des Wesentlichen, der Bewegungsformen. Hier wie überall gilt es, nicht Augenmusik zu sehen, sondern ganz zu den Innenvorgängen zurückzudringen.

die Hochstrebigkeit fast am deutlichsten; wie eckig formt sich schon in den einzelnen Taktfiguren die Achtelbewegung über bloße Quinte und Oktave, und welches Aufsehnen zur Höhe liegt in der Ausstreckung bis zur Dezime! All das ist in gleichförmigen Wiederholungen festgehalten; und welch ekstatische Steilstrebigkeit liegt dann (vom 5. Takt) in der weiter folgenden Umbildung; ihre Züge traten schon ganz ähnlich in der Vorentwicklung des 1. Themas auf: Oktavstreckung zur Höhe und ihre Schärfung durch den kleinen Sekundschritt vor der Spitze[1]). Im ganzen Gefüge all der Linien nichts als Verstrahlung des einen Formgedankens und dabei die Ausdrucksgewalt überweltlichen Sehnens.

Lebensferne Größe gotischen Weltausdrucks strömte auch in weicher geschlungenen Linien, wo der sehnend hochstrebige Formausdruck mit zartem Rankenwerk die starren Riesenstreckungen umschmiegte und die steinerne Kälte mit einem wärmeren Atem durchhauchte; es ist das gleiche lebensvollere Empfinden, das auch in aller Figurenplastik eine leise durchschimmernde Verzückung über Ausdruck und Haltung goß. Wenn in verborgenen Gemeinsamkeiten gleiche Ausdrucksstrebungen hier an seltsamen Erscheinungen der Musik zum Vorschein kommen, so dringt freilich manche Parallele zum Ungreifbaren hinaus; denkt man aber an die geschlungenen Linien, die sich mit ihrem Blütenzierrat einst um Streber und Wimperge, Fialen und all die hochragenden Grundbewegungen rankten, so mag man geheime Gemeinsamkeiten auch aus Linienführungen

---

[1]) Für die Wiedergabe liegt — um gleich eine Einzelheit vorwegzunehmen — schon in der richtigen Darstellung dieser Bässe, dem Herauskehren linearen Streckungszuges, eine der Grundbedingungen für die Erfassung dieses ganzen dritten Hauptthemas; denn auch für die übrigen Stimmen liegt die Gefahr nahe, daß man sie einfach in den Dreiklang, als wären sie dessen Umspielung, aufgehen lasse. Schlimmer könnte der Satz nicht entstellt werden, der hier überall höchste Energie des weitstrebigen melodischen Formausdrucks erfordert. Natürlich gilt auch für das ganze Werk diese Forderung. Dann aber geht bei dem 3. Thema die mittlere Hornstimme, namentlich durch ihren Anfang mit dem Quintschritt, leicht unter; ich hörte schon Aufführungen, wo sie in der Art bloßer Fülltöne gar nicht thematisch erfaßt war! In der Partitur steht beim Horn ein *p*, es empfiehlt sich, dieses bei starker Streicherbesetzung nötigenfalls bis zu einem *mf* in die richtige Klangplastik zu heben. Wenn man nicht übersieht, daß Bruckner mit dem *p*-Einsatz ein Akzentuierungszeichen verbindet, so merkt man, was gewollt ist.
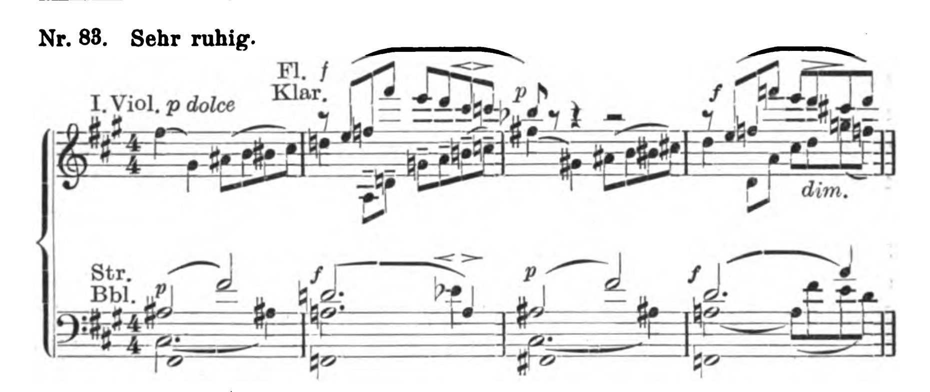


wie denen des 2. Hauptthemas herausspüren; man betrachte es am Beispiel Nr. 26. Es ist gleichfalls in den hochstrebigen Zügen der andern und des ganzen Werkes geformt. Weit gezogen entfaltet sich die Violinmelodie in gelösterem Sehnen voll heißesten Ausdrucks; alle sinnliche Fülle scheint sie aus den milde aufleuchtenden Klängen mit ihrem zweimaligen Ausgreifen zur Tiefe (kl. Sextschritt) zu saugen; und nach dieser ausklaffenden Ausgangsbewegung dringt sie in inbrünstigem Hochgang der Melodie chromatisch aufwärts, bis zu neuem Ansatz und darüber weiter in den ersten Höhepunkt hinein. Dieser gedehnte Anstieg durchzieht aber unendlich geschmeidig die Figur der II. Violine: ein echtes Rankenmotiv[1]). Und darunter das gleichförmige Wiegen der Teillinie in den Bratschen, ein Ausdruck milder Beruhigung; das Motiv erscheint als mittlerer Halt innerhalb des hochbewegten Themas; auch dies Teilmotiv aber wird (vom 3. Takt an) in die rankenartigen Linienverschlingungen hineingezogen. Darunter in den Bässen erst nur in auftaktigen Ansätzen das leise, feierliche Schreiten, das die ganze messenartige Stille durchzieht; dann greift die Tiefenstimme, an der Stelle, wo sich die wiegende Bewegung der Bratschen in das geschlungene Gebilde hinein löst, in ihre Fortleitung ein, und auch später lösen sich überall, wo das Thema vorkommt, die Tiefenstimmen bald von ihrem gleichförmigen Anfangsgang und fließen in verschiedene andere Liniengebilde über. Die Sextenmelodie bleibt auch nur beim ersten Eintritt dieses Themas in der höchsten Stimme herausgekehrt, später taucht sie in das Mittelgewebe hinab, und die Rankenmotive wuchern rings um sie.

Der Grundcharakter der Streckung liegt somit auch in diesem Thema, in der Sextenmelodie selbst wie in dem geschlungenen Motiv, und für alle seine Linien tritt in der Weiterspinnung erst besonders sinnfällig die hochstrebige Ausstreckung hervor. Man betrachte nur eine bald eintretende Stelle dieser Art:

---

[1]) Es war bereits in den geschlungeneren Teilgebilden aus dem 1. Themenkomplex vorangedeutet, vgl. Nr. 68, 76 und 78. Wenn überhaupt, wie sich noch später zeigen wird, eine ganze Reihe verborgener äußerlicher Gemeinsamkeiten zwischen Teilmotiven der drei Themen hervortreten, so ist dies mit ein Ausdruck jener allgemeineren, umfassenden Formgemeinsamkeit. Wie kunstvoll aber Bruckner jene Motivgleichheiten in den Dienst des Ganzen stellt, wird erst die Durchführung erweisen.

**Nr. 83.** Sehr ruhig.




und darin die Führung sämtlicher Linien, der I. Violine, der Gegenstimme in den Holzbläsern, aber auch der Mittelstimmen. Oder abermals paar Takte später:

**Nr. 84.** Sehr ruhig.

Viol. I u. II.
Str. Hr.
Klar. mf
Cello
f
Br.
Kb.
f
cresc.
cresc.

Die Themen sind überhaupt noch gar nicht der alleinige Ausdruck dieses Formgrundzuges, es zeigen ihn durchgängig noch viel deutlicher die großen Linienentwicklungen, die aus ihnen weiterleiten. Schon überall, wo man die Partitur aufblättert, erkennt man sofort diese weiten Zerrungen im tragenden Melodienfluß. Ähnliches in Thematik und Linien zeigen auch die anderen Sätze.

Man darf allerdings nicht in zu engem Sinne an gotische Baukunst denken. In ihr äußern sich nur ein Weltgefühl und formale Grundbewegungen, die auch gelöster zu gestalten sind; Musik ist eine ganz andere Formausgießung als Architektur, und sogar deren Gegensatz in einem der wesentlichsten Punkte: gegenüber der Gebundenheit des lastenden Materials das freieste Ausströmen reinen Bewegungswillens, den sie unendlich vollendeter, vielfältiger als die Kunst der steinernen Starre auszuprägen vermag. Der gotische Formsinn kann daher ganz andere Weiten und Stimmungserlebnisse umfassen, auch andere Dichte. Durch Bruckners Musik dringt hier das schwebende Weltgefühl eines fernvergangenen Zeitalters als rein seelisches Formerlebnis, und schon die ganze Hinwendung an das Ende, die Daseinsüberwindung, rief in diesem Rätselgeist einen Hauch aus dem Lebensempfinden wach, das einst in mächtigem Auftrieb über das Diesseitige hinaus die steilragende Düsternis der Dome und die Kultur der mittelalterlichen Menschen geschaffen hatte. Daher auch keine Rede davon, daß Bruckner etwa mit Absicht zu neuem, zu musikalischem Bilde erstehen ließ, was er in den gewaltigen Baudenkmälern aus einer ihm urverwandten, langvergangenen Zeit vor sich sah. Ihm, dem sterbensbereiten Mystiker, gestaltete sich dieser Formgrundzug seiner Linien auch gar nicht bewußt, ein dunkles Gefühl des Gemeinsamen freilich scheint in ihm aufgeklungen zu sein. Es ist überliefert, daß Bruckner zur Zeit, da er die IX. Symphonie im Kopfe trug, stundenlang den Wiener Stephansdom umkreiste, ganz vom Anblick seiner hochragenden Pfeiler, Streber, Türme und Türmchen gebannt[1]). Das mag schon wesentlich mehr

[1]) Andere munkelten daraufhin, es sollte eine X. Symphonie gotisch werden (s. E. Decsey, a. a. O. S. 121); wohl möglich, daß ihm für diese noch andere Formausprägungen dieses zeitfernen Grundgefühls vorschwebten. — Ein merkwürdiger Brief an Göllerich (vom 12. VIII. 1889) verrät Bruckners eingehendes Interesse für Bestandteile und Verzierungen von Stadtturmspitzen (mitgeteilt in Max Auers Ausgabe der gesammelten Briefe). Auer



als anekdotische Bedeutung haben. Nicht als ob nun Bruckner Architektur in Tönen nachgezogen hätte, etwa als Bild oder auch nur als kirchliches Stimmungsbild: das Kraftgewitter des Formgeistes, das aus allem Fachwerk zuckt, überall aus Baugefüge und Aufrissen schlägt, nach Höhen und Weiten hinaus den ganzen Dom umzittert, zog den Besessenen, Begnadeten in seine magischen Kreise. (Aus der jahrhundertbeschwerten Geschichte dieser Kirche einer ihrer wunderbarsten Augenblicke: wie drunten im Getriebe der Heilige mit dem Apostelkopf, die demütige Organistengestalt mit dem erstaunenden Blick der Empfängnis beunruhigt um sie streicht!)

Da mochte Bruckner dunkel verspüren, wie Bogen und Strebungen Tonlinien auffingen, von denen seine neuen Klangvisionen durchwirkt waren, und vereint in Harmonien ausschwingen ließen; aber was in ihm erstand, ist nicht übertragene Gotik des Mittelalters, sondern Neuerspannung ursprünglichster ihrer Kräfte, die sie einst zu beispiellosem Gleichmaß eines Lebens- und Kunstgefühles bezwungen hatte. Es rührt an Probleme, die weit über die Musikpsychologie hinausgehen, wenn man erkennt, wie Bruckners Seele im Rückfluten von der Lebenshelle auch zu den Untergründen fernzeitlichen abendländischen Weltgefühles zurückflutet. (Und hierbei mag man auch an eine andere Einzelheit des Werkes vorausdenken, die in engerer, auf das eigene Leben beschränkter Art dies Rückdringen zu Vergangenem im Sterben erkennen läßt: daß nämlich die letzte verwehende Auflösung, das Ende des langsamen Satzes, auch Bruckners Geist durch frühere Taten und eigene Weltschöpfungen hindurch — Rückerinnerung an Themen älterer Werke — zurückfluten läßt.)

Mochte daher auch romantische Klangwelt Bruckner beherrschen und Auseinandersetzung mit den klassischen Anlageproblemen ihn beschäftigen, im Innern war wie aus unsichtbaren Tiefengründen der Mystiker in ihm am Gestalten und breitete seine geheimen Formmotive wie Runenzeichen durch das geweihte Werk, die gleichen, die einst die ungeheuren Steinpfeiler gestreckt und die Gebälke aufgeschrägt, die Starre mit erlösungstrunkenem Sehnen durchseelt haben. Wenn dieser Lichtgeist zur schlafenden Seele der Gotik hinabtaucht, so bedeutet es darum keine Nachahmung ihrer Formen,

---

bemerkt dazu, die Beobachtung von Turmspitzen hänge mit der krankhaften Punkt- und Zählmanie zusammen; wer weiß, ob dem nicht ganz andere geheimnisreiche Bedeutung zukommt, zumal in der damaligen Zeit.

sondern das Wiedererwachen des reinen Formwillens selbst aus alter Versunkenheit; nicht Darstellung, sondern Metaphysik der Gotik; ob man an Dome oder an Traumlandschaft der gotischen Seele denken will, die bis an ihr kosmisches Fühlen hinaus die steilragenden Bewegungszüge in überwältigendem Einheitsbilde verstrahlen ließ, stets gilt es, die Sonderzüge zu vergessen und nur den Grundzug zu behalten: die Bewegungsgestaltung in dieser Symphonie trägt ihre besonderen Eigentümlichkeiten. Und dieser Grundzug durchschwebt sie verborgen und bezwingend; aus ihrem Gesamteindruck schwingt er nach, ähnlich etwa wie man vom Gesichte der Menschen, von einem Kunstwerk, einer Landschaft, oder einer ganzen Kultur die Einzelformen aus dem Gedächtnis verlieren und den Formgeist völlig lebendig vor sich haben kann; überhaupt erschöpft hier der verborgene gotische Charakter noch lange nicht den Symphoniecharakter, er dringt nur von Untergründen her durch die Fülle der sonstigen Züge durch, und gerade die späteren Wandlungen des geschichtlichen Seelentums, die sich von der Gotik aus noch in unendlich reichen Grundfarben und Seelenstimmungen entfalteten, sind in Bruckner in höchster Macht lebendig. Aber es gehört zu den wunderbarsten Erscheinungen der gesamten Kunst, wie sich hier all diese farbenreiche Fülle löst und aus der Urtiefe der Gotik wieder geheime Kraftkreisungen sichtbar werden läßt[1]).

Da ist es denn nicht der Formwille der Linien allein, der das Untergrundereignis in Bruckner verrät. Auch diese freilich lassen es in noch viel weiterem Maße erkennen, als es aus den Themen schon ersichtlich werden konnte[2]). Die ganze Entfaltung der Grundzüge

---

[1]) Auch bei den einzelnen Themen und Motiven liegt in diesen Formerscheinungen nicht der alleinige Inhalt, er bleibt sogar zuweilen nur verborgen hinter ihrer übrigen Charakteristik erspannt; dennoch ist er kein nebensächlicher Teilzug, sondern der Grundzug, der sich mit der lebendig erklingenden Melodie an unendlich reiche Ausdrucks- und Stimmungsfülle ergießt.

[2]) Steilwirkungen in den musikalischen Linien sind vor allem weite Intervallstreckungen innerhalb kurzer Abstände, namentlich im Anstieg, aber auch zur Tiefe jäh ausgreifende Bewegungen. Weite Intervalle an sich würden jenen Eindruck noch nicht ausmachen; so trägt z. B. das Anfangsthema der IV. Symphonie auch weite Schritte von Quinten und Sexten, aber das breitere Zeitmaß in der Tonfolge bewirkt hier durchaus eine milde Bogenführung. Wesentlicher Formausdruck der Steile liegt auch darin, daß vielfach mehrere große Intervallschritte in einer Linie hintereinander aufscheinen, sogar in gleicher Richtung, auf- oder abwärts aneinander gekettet, was stets gegenüber den gewohnten Ausgleichsgesetzen der gesamten sonstigen

enthüllt überhaupt erst der Verlauf des Werkes. Die Bewegungszüge sind schon in der gotischen Kunst die verborgenen musikalischen Elemente gewesen, ob sie nun in den steinernen Aufbau der Dome gebannt, oder in die Gesamtkunst ihrer Innenräume aufgelöst waren. Die gotische Architektur betonte die Vertikale nicht nur von ihrem gewaltigen Auftriebe her, von der Höhe warf sie auch den Blick wieder in die furchtbare Steile zurück; in das Gleichgewicht des gerade emporgerichteten Erlösungswillens wob sie das drohende Abgrundgefühl; Festigkeit und Unerfaßliches schwanken im gesamten Ausdruck dieser Kunst. Auch das ist Musik der Gotik. Das Sturzhafte spiegeln schon die Themen der IX. Symphonie nicht minder gewaltig als die hinantragende Ekstase; und nirgends sind auch die Zerrungen jäher als im Ausgreifen zu neuen Höhen, aus denen dann Bruckner immer wieder die Sturzbewegungen zurückschleudert. Darum auch die Vorliebe für große, von allem weiteren Klang gelöste Unisongebilde, wie z. B. die des ersten Themas (Nr. 81); Bruckner gab ihm die kahlste Wucht, die bloßen, unmittelbar durchschütternden Kraftstöße.

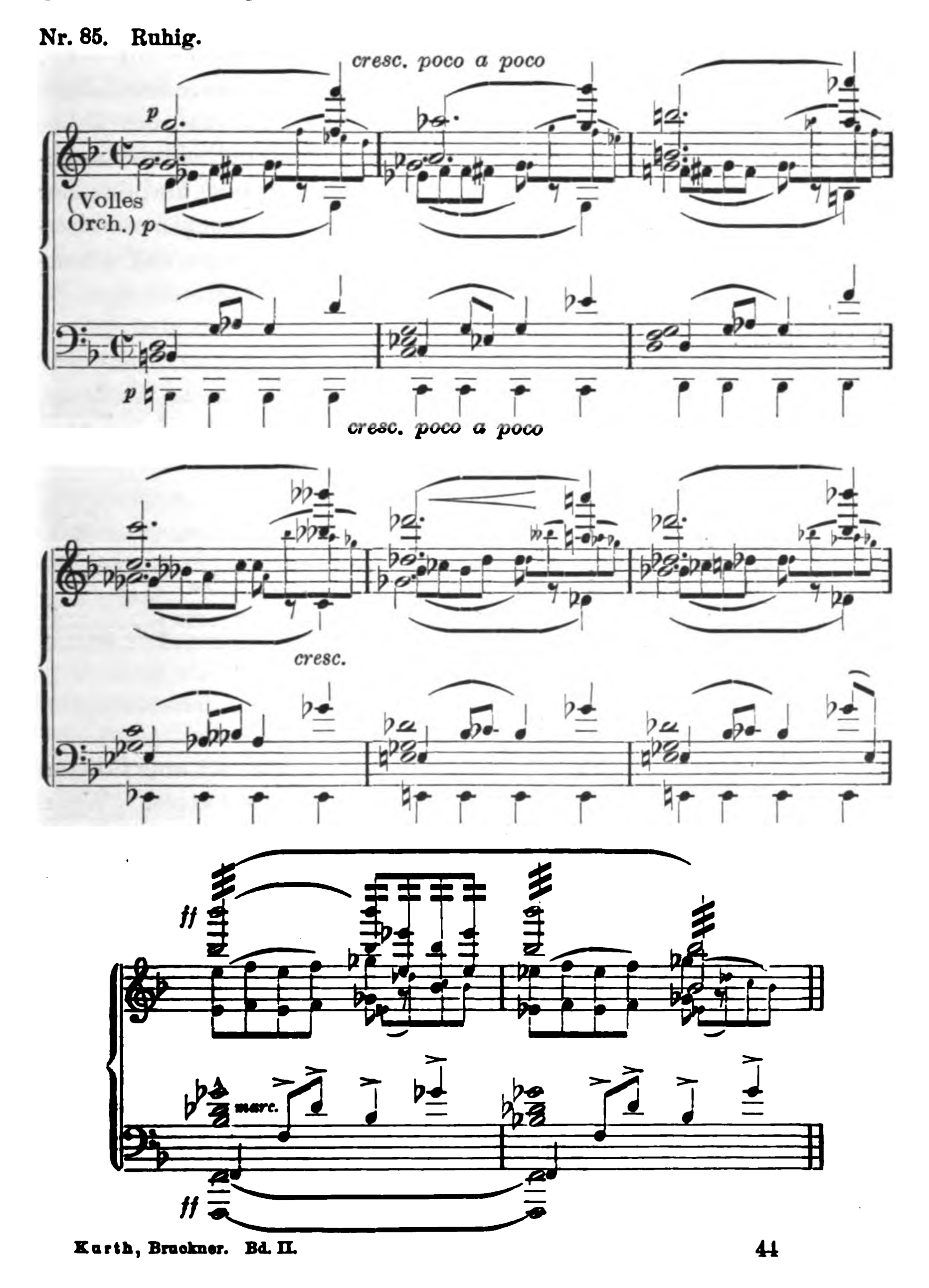
Vielfach fallen auch sonst in den einzelnen Linien verhältnismäßig starke instrumentale Verdopplungen auf, zugleich mit der
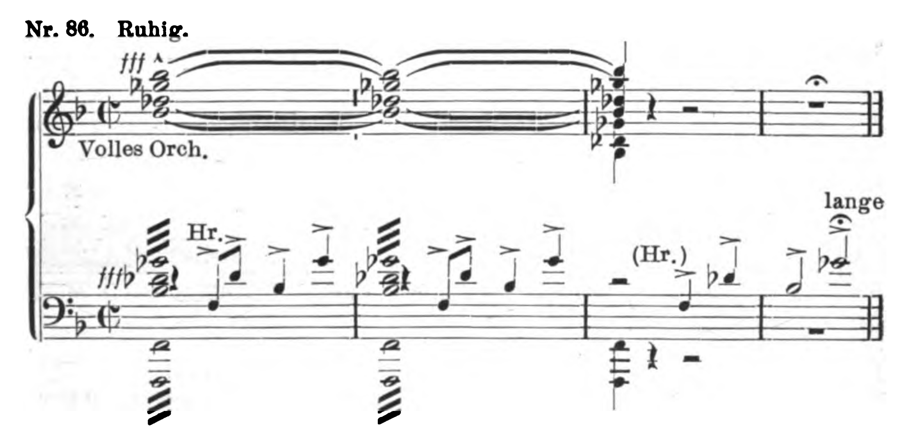
---

Melodik den Eindruck jäher Streckungsbewegung hervorruft. Dann aber liegt dieser Grundzug auch in eckigen Biegungen und in gewisser Schärfe der Intervalle; so herrschen namentlich aufsteigende Quartschritte vor, ferner die intensive Wirkung der Halbtonschritte zur Höhe, besonders indem diese spitzenartig einer schon vorangehenden Aufwärtsbewegung aufgesetzt sind. Doch auch sonst dienen Sekundbewegungen mitunter dem gleichen Formwillen, namentlich wenn Läufe in rascher Bewegung emporgeschleudert sind, oder auch ein kurzes diatonisches Motiv, z. B. sekundweises Ansteigen über vier Töne, sich stetig wiederholt; diese kurzen Motive sind besonders auch in die kleineren Winkel des großen Tonliniengefüges eingestreut. Überhaupt ergibt sich aus jenem Grundzug die Herausbildung vieler ansteigender Entwicklungsmotive von selbst. Dazu kommt außerhalb der Linien noch Wirkung der Steilräume in anderen Erscheinungen der Symphonik, über die noch zu sprechen sein wird. — An sich wäre natürlich die Übertragung von Höhe- und Tiefenvorstellungen auf die Töne mit höheren bzw. geringeren Schwingungszahlen überhaupt problematisch; das aber kann hier deswegen unerörtert bleiben, weil dieses Grundgefühl alle Musik, deutlich bis in alle Ausdrucksformen, beherrscht und insbesondere auch für Bruckners Musikempfinden von vornherein als etwas gegebenes anzunehmen ist, das ihm besonders auch von Sechters Kunstlehre her eingepflanzt war. Für die Symbolik in der Kunst kommt es nicht auf reale sondern fiktive Zusammenhänge an.

häufigen Wiederholung eines ganzen Streckungsmotives. Man betrachte z. B., zu einer Stelle aus späterem Zusammenhang vorausgreifend, die folgenden Takte:

Nr. 85. Ruhig.



Ungeheuer sind die Zerrungen der oberen Melodie, eine ununterbrochene Betonung der Streckungsgeste, ebenso kehren diese mit ihrem ganzen Auftrieb die mittleren Stimmenzüge heraus; (erstere ist vom 2. Hauptthema, dem Sextenmotiv abgeleitet, das mittlere Motiv vom 3., und zwar von dessen Baßstimme); man sieht auch, wie sich im Laufe dieser Takte beide Züge emporrecken. Schließlich in den letzten beiden angeführten Takten und noch mehrere Takte über diese hinaus immer auf gleicher Tonhöhe wiederholt die ungeheure Hochstreckung des Baßmotivs (Celli und Hörner) und darüber die der ungemein steil über die Akkordumrisse gezogenen Oberstimmen; zuletzt ragt dann in einer Pause nur noch das Formzeichen selbst auf, die Streckung des Hörnermotivs[1]):




Man vergleiche dazu auch die in Nr. 51 und 52 angeführten Motive der Pausenleere aus andern Stellen dieses Satzes. Wenn man überhaupt im Überblättern der Partitur beachtet, wie überall gerade in die Zwischenräume hinein solche fast abstrakte Grundmotive des Werkes ertönen, so erkennt man gleichzeitig, daß es jedesmal andere Linienzüge sind, die jene Steilstreckung ausprägen, genau wie es für die verschiedenen Themen und thematischen Teilbildungen des Satzes zutrifft.

Zugleich erkennt man aber dies ganze Grundmotiv der Steilform auch zwischen den Stimmen, im Durchriß der Satztechnik: merkwürdige Raumweiten sind überall zwischen den einzelnen aufragenden Linien erspannt; ganz im Einklang damit die Oktavver-

[1]) Zugleich der beste Beweis, daß die Baßstimmen des 3. Themas (Nr. 82) Linienmotive und nicht Akkordgrundbässe sind (vgl. S. 669).

doppelungen gerade bei den äußeren Linien, wodurch auch diese eine Streckung in klangliche Raumweiten erfahren. Oder man betrachte auch in den Takten von Nr. 12, die gleich dem ersten Anfang folgen, die Steilwirkung der mehrfach hintereinander gereihten großen Intervalle zur Tiefe. Dringt man aber über die Linienformung selbst hinaus, so kann es keinem Beobachter entgehen, daß der Formwille der Steilstrebigkeit sogar die Setzweise der Akkorde selbst ergreift; die Töne zeigen weiten Abstand, in hochstrebendem Aufriß durch die Akkorde. Oktaven, Quinten und Sexten treten mehr hervor als die Terzen; welcher Formeinklang mit dem Baudurchriß der schlanken Pfeiler und Säulen! Man betrachte daraufhin nur die Schlußakkorde des ersten Satzes.

Und im weiteren Einklang mit diesem Gestaltungsgrundzug fällt teilweise, namentlich im ersten Satz, eine Vorliebe für die Leere terzloser Klänge auf (z. B. auch in den Schlußakkorden). Die Wirkungen der leeren Quinten sind daher formal ebenso bedingt, wie sie zugleich auch zum mittelalterlichen Klangcharakter zurückdeuten, und es ist merkwürdig, wie sie dabei in hochromantische, ja modernste Harmonieerscheinungen hinein verarbeitet sind; bei vielen eigentümlichen Klangbrechungen z. B., die durch gleichzeitiges Ineinandertönen verschiedener Tonartsakkorde entstehen, sind diese selbst meist nur durch die leeren Quinten angedeutet; das Merkwürdigste und Kunstvollste bleibt darin, wie sich die ganze Dämmerungsstimmung, die Auflösung in durchblaßten Farbenschimmer innerhalb des romantischen Klangspieles und seiner reichen, teilweise noch glutvollen Farben vollzieht.

Merkwürdig leer ist namentlich die Haupttonart d-Moll gehalten, die auch durch lange Strecken hindurch nur wenig aus dem Grundakkord heraustritt; auch sie ist die mittelalterliche Tonart als die harmonische Urmitte der Kirchentöne, von der kalten Weihe der Dome erfüllt, und sie blieb bis in die neueste Zeit die eigentliche Mysterientonart. Auch in Klangfolgen treten gelegentlich archaistische Wendungen auf; man betrachte z. B. im 1. Thema (Nr. 81) gleich die eigenartig aus dem sonstigen romantischen Klangstil hervorstechenden Wendungen der ersten Akkorde nach dem Unison (9. und 10. Takt); aber wenn auch das Aufscheinen solcher Wendung aus dem ganzen seltsamen Grundzug mitbedingt ist, so liegt doch, wie schon betont, keineswegs darin das Wesentlichste, ebenso wie man sich überhaupt nicht vorzustellen hat, daß Bruckner zum

Musikstil aus der gotischen Zeit zurückgreift; ihr umfassender Formwille findet vielmehr hier einen musikalisch ganz selbständigen Ausdruck, im Sinne einer stilistisch genialen Neuschöpfung, und er konnte sich auch durchregter, formplastischer, unbegrenzt und freigelöst in der Klangmaterie des hochromantischen Symphoniestiles erfüllen. Ferner zeigt die Neunte in ihren symphonischen Entwicklungen überall spitz herausragende Gipfelungen; die Steigerungen sind vielfach so angelegt, daß sie, namentlich im letzten Augenblick, steil zu ihnen anstreben und jäh abfallen. Die Kurven von Bruckners „Romantischer" z. B. muten daneben milde an. Von welcher Seite immer man die Formzüge betrachtet, sie zeigen in seltsamster Einheitlichkeit den umfassenden Grundzug.

Blickt man nun nochmals zu den Themen des 1. Satzes zurück, so erkennt man, daß sie im Grunde alle nur verschiedene Erformungen ein und desselben formalen Grundwillens sind, und daß hinter ihnen ein gemeinsames unsichtbares Grundthema steht. Einen ungeheuren Formgedanken brachte Bruckner hier zur Erfüllung: die einzelnen Themen (und ebenso auch innerhalb von ihnen alle Teillinien) sind nur einzelne verschiedene Spielarten eines bestimmten gemeinsamen, mächtig unterhalb der wechselnden Erscheinungsformen erspannten Formwillens, der selbst zu absolut und abstrakt ist, um anders als in seinen energetischen Bewegungsgrundzügen selbst erfühlt und hinter den bereits vermannigfachten Sondergestaltungen erkannt zu werden. Bruckner schafft hier aus einem metaphysischen Formgefühl heraus. Alle Themen sind im Grunde dasselbe (es ist etwas Ähnliches wie es verschiedene Formteile gegenüber dem ganzen gotischen Bau oder die zahllosen Bauwerke selbst gegenüber dem umfassenden Stil sind).

Der gleiche formale Gedanke aber drang schon früher einmal bei Bruckner hervor, noch nicht in solcher Vergeistigung zwar, aber thematisch teilweise in noch schärferen Sonderformen: in der dritten Symphonie. Die Gemeinsamkeit der Tonart dabei ist natürlich kein Zufall. Auch dort herrscht ferner die Vorliebe für das Unison bis in vier und fünf Oktaven, die nackte, aus der reinen Liniengewalt wuchtigste Streckungsgeste, und noch sonst eine ganze Reihe gemeinsamer Merkmale[1]). Wie mit der Neunten vor dem Lebensende, erschien

[1]) Es mag auch nicht ganz bedeutungslos sein, daß Bruckner gerade vor der IX. Symphonie nochmals gründlich mit der III. beschäftigt war (1889).

dieser Grundzug dort im bangen Zurückschauern vor dem kommenden stärksten Lebens- und Naturleuchten. Daher in der Dritten ein merkwürdiges Widerspiel: in ihr treten diese seltsamen Formzeichen und auch ein gewisses Blassen des ganzen Klangcharakters über alle dort reich erstehenden grelleren Einzelfarben hinweg ein, welche man sogleich mit Wagners Klangstil in Verbindung brachte; in dem Werk liegt ein Aufleuchten und schon geheimnisvolles inneres Zurückfluten zugleich. Wer Bruckners Gestaltungsart innerhalb seiner einzelnen Sätze verfolgt, erstaunt nicht darüber, auch innerhalb des ganzen Lebenswerks dies Vor- und Rückfluten des Lebensempfindens zu erkennen. In der Neunten, wo nun jene vorgeahnte Grundgewalt und die gleichen Formgedanken nochmals in weitaus vollerem Erlebnis aufdringen, erscheinen auch alle Entwicklungen und Spannungsformen viel absoluter.

Auch schon in diesem Grundzug der Linienbildung verrät sich ein Gegensatz zu Werken der Lebensbetonung, den namentlich ein Vergleich mit der Vierten bereits bei oberflächlichem Überstreifen hervortreten läßt; dort erscheinen im großen und ganzen[1]) gerundete Linien, wie sie in der erblühten Natur oder stets in Kunststilen wohliger Lebensauffassung herrschen; Linien wie in Rubens' Gemälden oder in beblätterten Baumkronen oder, immaterieller schon, im atmosphärischen Wellen linder Natur an sich. Solche Beobachtungen an verschiedenen Werken Bruckners sind nun nicht etwa so zu schematisieren, als würde damit eine bestimmte geschichtliche Geisteskultur ausgeprägt, Grundstimmungen und damit auch verborgene Formzüge aus vergangenen großen Geisteswegen sind stets in Bruckners umfassender neuer Einheit lebendig. Soviel aber kann man sagen, daß sich hier, in der Neunten, wie schon in der Dritten die Züge zu einer das Ganze beherrschenden Einheitlichkeit verdichten; in beiden Werken erscheinen sie zum Gleichmaß eines machtvoll durchgehaltenen Grundwillens stilisiert. Und daß gerade die gotischen Züge zu solch bedeutsamer Ausprägung gelangten, liegt eben an ihrer Untergrundbedeutung für das spätere abendländische Weltgefühl überhaupt. Mißbräuchlichen Folgerungen aus diesen

[1]) Gewisse Streckungszüge tauchen auch in anderen Symphonien immer wieder gelegentlich bei Bruckner mehr oder minder ausgeprägt auf; (man betrachte z. B. das erste Unisonthema sogar im Finale der Vierten); lag doch der Grundzug, der die Neunte voll beherrscht, immer schon tief in seinem Wesen verschlummert; gotischer Geist war ein Stück von ihm.



Erscheinungen ist daher nochmals zusammenfassend entgegenzuhalten, daß weder an bewußte Übertragung eines Baucharakters zu denken ist, noch auch diese Formzüge schon Inhalt und Charakter der musikalischen Gedanken erschöpfen; selbst die Formenwelt der Symphonie erschöpfen sie nicht; wohl aber bestimmen sie diese in hohem Maße als überall durchwirkende, unbewußte Bewegungsgrundzüge. Und diese merkwürdige eckige Steile, die fortwährenden, für sich fast übertrieben anmutenden Hochstreckungen sind durchwegs so auffällig, daß es verwunderlich erschiene, wenn sie wirklich bisher hier und in der Dritten unbemerkt geblieben sein sollten[1]).

Erkennt man aber diesen verborgenen Zusammenhang aller Themen, so entschleiert sich auch der erste Anfang (s. Nr. 75) von neuer Seite; gerade dieser Streckungswille und das Aufstreben zur Höhe ist dort in einer fast keimhaften, primitiven Einfachheit gefaßt; es ist die stärkste im tönenden Bild noch mögliche Annäherung an den metaphysischen Formwillen selbst, und zugleich damit enthält der Anfang die feierliche, hochmystische Ankündigung des ganzen Werkes. In den Linien der Hörner liegt aber noch ein Vorgang, der weit über den Anfang selbst hinausweist: vom d strecken sich die Linien in mehreren Ansätzen auf, über die Terz bis zur Quint als größtem Abstand, und man könnte das weitere Aufsteigen nach diesen

[1]) Daß zumindest der Stimmungscharakter, wenn nicht weitere Grundzüge des Gotischen schon die Aufmerksamkeit auf sich lenkten, beweist der folgende Satz aus dem lebensvollen Aufsatz von Rudolf Holzer „Der Genius loci Anton Bruckners" (Festschrift des Amalthea-Verlages, 1924): „Unter der Netzwölbung des Steyrer Münsters, in der Steinkühle der Bruderhauskapelle, bei den romanischen Säulen des Bürgerspittels, unter dem Turm Meister Hanns Puxbaums, wurde der ‚Gotiker' in ihm erweckt. Die VIII. und IX. Symphonie stecken, für mich wenigstens, voll von ‚Steyr' ... Die Silhouette der hart aneinander gereihten Häuser an der Enns ... ist ein echtes, rechtes Bruckner-Bild — übersetzt aus seiner musikalischen Themenwelt in die körperliche Architektur." Mit diesen Worten erscheint sogar unmittelbar der Liniengrundzug intuitiv gestreift. Vgl. auch Oskar Lang (a. a. O. S. 35): „Seine Grundhaltung ist die gotische, in einem viel tieferen Sinn, als dies bisher erkannt wurde." Hier überall ist gefühlsmäßig getroffen, was bis in Formschwingungen offenbar wird; denn es ist eben mehr als ein bloßer Stimmungscharakter, und wieder zeigt sich, daß gerade die Bewegungszüge in der Musik am unmittelbarsten und auch am ehesten greifbar entschleiern, was den gesamten Grundcharakter ausmacht.



Dreiklangstönen bis in die Oktave erwarten; zu dieser Ausstreckung strebt die Ausgangsbewegung auch in starker Spannung hin. Aber zunächst bricht die Entwicklung aus der Tonart: es folgt die harmonische Wendung der in Nr. 12 angeführten Takte; darin erfährt die Hauptlinie zwar weitere steile Führungen, rein linear liegt eine erste Entfaltung der Anfangsansätze vor, aber es ist kein freier, sondern in Klangtrübung verhüllter und aus der Tonart weichender Ausbruch; so folgt denn nicht die erwartete Auslösung des ersten Anstieges in den Oktavton d; erheblich später erst, nach längerer Zwischenentwicklung, erfolgt dies im Einsatz des Unisonthemas (8 Takte vor D, s. Nr. 81). Man muß bei Bruckner immer über große Abstände zusammenfassen: dieser Einsatz (der 63. Takt des Satzes!) steht in unmittelbarer Spannungsbeziehung zu den Anfangstakten, darum ist auch ihre Auslösung schon im scharfen ersten Gipfelton d gelegen, das auch über zwei Takte gedehnt ist, ehe sich die eigentliche Themenbewegung daraus weiter entfaltet. Die ganze Ansatzspannung und Entwicklung bis zu diesem Oktavton aber liegt in den Zwischenteilen, die noch nach den vorerwähnten Takten (von Nr. 12) durch ein unruhig zerstäubtes Klangspiel und erregte Kräfteverdichtung gegen die Auslösung des Hauptthemas hintreiben.

Hieraus ist nun auch die ganze geschlossene Anfangsentwicklung klar zu verstehen. Die Hornmotive der ersten Takte heben sich von einem Untergrund ab, der zwar nur den Ton d hält, instrumental aber sofort das merkwürdige Halbdunkel schafft. Das Tremolo der Streicher (über ruhig gehaltenen Bässen) ist auch hier erste Grunderregung; vergleicht man es aber z. B. mit dem Anfangstremolo der IV. und anderer Symphonien, so scheint sich darin kein Werden gegen die Helle, sondern gegen Verdüsterung hin vorzubereiten. Gar nicht genug zu bewundern ist ferner die instrumentale Eintönung, die mit dem 3. Takt in sehr tiefen Holzbläserlagen ein d wie einen Schatten über das tremolierende d der Streicher legt. Ganz eigenartig sind auch die Trompetenstöße, die mit dem auftaktigen Ansatzrhythmus der Hörner zwischen deren Motivpausen hineinklingen, ganz leise zwar, aber geschärft gegenüber dem Hornton, punktartiger, wie aus der Ferne, trotz der Unscheinbarkeit zu übergroßer Wirkung hinausschwellend. Der breite Anfang ist eigentlich nichts als die Leere des d-Moll, das wohl niemals in der Musik in ähnlich dämonischer Wirkung erfühlt wurde; sie umhüllt in feierlicher Vorbereitungsstille die leise in den Hörnern auftönende Bewegung.

Auch in ihr liegt aber mehr als ein Formzeichen; gerade die umfassende tiefe Grundstimmung hebt die unbestimmte Ausdrucksfülle dieser Motive; auch hohe Erregung, ein Rufen liegt in ihnen, halb bange, halb lockend, verborgen scheint ferner durch sie das mächtige, für Bruckners Feiertöne stets unbestimmt durchdringende Geläute zu schwingen, Sammlung zu großem Erwachen, all das aber in fernste Grenzen gerückt[1]).

Doch auch über den ganzen weiteren Entwicklungszug bis zum Herausspringen des unisonen 1. Hauptthemas ist ein eigentümliches Dämmerlicht gebreitet, aber nun in vielfach wechselnden Klängen. So schon, wenn mit der ersten Wendung aus dem d-Moll (bei A) die Harmonien sogleich weit zurückschatten und die Motivbildung (s. Nr. 12) mit ihrem Ces-Dur-Höhepunkt fast schreckhaft aufragen lassen. Zugleich auch bei diesem Anfang wieder die Düsternis der sinkenden Baßlinie. Nach dem ersten gehaltenen d-Moll rückt die Musik in Regionen chaotischen Werdens und Gärens; wirrgestaltig werden die einzelnen dünnen Motivlinien[2]), und die Ansatzbewegungen schwanken mehrfach; die gebrochenen Akkorde wechseln unruhig in flackerndem Tremolo, während überall die scharfen Motivgesten herausspringen. Dann (bei C) ein unerfülltes Zurücksinken der ersten Steigerungsansätze und neue Spannungsverdichtung in lebhafter geschlungenen Motiven, allmähliches Hinzutreten aller Instrumente, bis das Thema wie aus Nebeln befreit in seinen scharf umrissenen Zügen herausspringt. Bis dahin ist aber alles das, trotz der wachsenden Klangfülle in den einzelnen Instrumenten, nur wenig über ein piano hinausgehoben und so stets in verschleierter Tönung gehalten. Am eigenartigsten drückt sich diese

---

[1]) Ein phantasiebegabter Dirigent möge auch den Mut finden, die acht Hörner gar nicht zu gleichartig im Ausdruck blasen zu lassen, trotzdem sie im gleichartigen piano zu halten sind. Es ist nicht immer das richtige Kunstideal, zu eindeutige Auffassung einzuexerzieren; ließe man nur die Geheimnisse der Unbestimmtheit mehr wirken, so käme es manchem Kunstwerk zugute.

[2]) Man betrachte von diesem geschlossenen Entwicklungsüberblick aus nun nochmals die vorhin (S. 664f.) aufgewiesenen rein motivtechnischen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Teilgebilden: im Anfang und dann wieder beim Unisonausbruch die großen, auch im Klang dickeren Streckungslinien, zwischendurch in den unruhigen Spannungserhitzungen die kurz gekräuselten Motive, wobei aber auch deren Schlingungen in gewisser Steile gehalten sind.



ganze visionäre Zersprengtheit des Klangeindrucks aber in den Harmonien selbst aus, wie bereits zu betrachten war, (s. S. 559 und 563); ebenso nämlich wie der Werdevorgang im Großen darin besteht, daß sich das Thema nach den d-Moll-Anfangstakten erst aus neu zusammenballenden symphonischen Kraftansätzen herausbildet, so erscheint auch mit ihm erst wieder die Haupttonart, überhaupt erst wieder Tonartlichkeit nach voller Zersprengung tonal geschlossenen Verlaufs. So erklärt sich auch formal die seltsame Einheitlichkeit, die hier zwischen den einfachen d-Moll-Teilen (Anfang und Themenausbruch) und der zwischendurch höchst unruhig verfließenden Harmonik bestehen kann. Der erste Teil dieses Satzes ist in jeder Hinsicht einer der fesselndsten von Bruckners symphonischen Gedanken und auch das Aushallen des großen Unisonthemas setzt den Bogen in einer ganz eigentümlichen, bei keinem Meister vor Bruckner anzutreffenden Art fort; es folgt eine der längeren Episoden[1]) des spannungsdurchsetzten Nachhalls in der Leere. Die Anfangstakte davon sind in Nr. 60 angeführt; über dem Paukentremolo, das bis zum Schluß wieder den Grundton d orgelpunktartig festhält, erscheint die Leere von abwärtshastenden Linien (im Pizzikato der Streicher) durchrissen; dazu in den hellen Holzbläserklängen einzelne große, zum Teil alterierte Intervallsprünge, Septen, Sexten, auch Oktaven. Die weitklaffenden Bewegungszüge reichen bis in diese wirren Einzelmotive; in ihnen zuckt noch gebrochen etwas vom Formwillen nach, der die ganze erste Themenentwicklung beherrschte.

Der erste Satzteil mit dem 1. Hauptthema ist somit wieder ein einziger Entwicklungsbogen, dessen Einheit sich klar über die Teilwellen ausspannt, aus dem ersten Werden in großem Anstieg über den Höhepunktausbruch und noch weiter über die letzte Episode des dumpfen Nachklingens leitend. Mag der erste Eindruck zersplitterte Vielfältigkeit vortäuschen, die entwicklungsdynamische Einheit ist ebenso vollständig wie die thematische.

Aus dem dunklen Ausklang des ersten Teiles leuchtet das 2. Hauptthema in plötzlich aufhellender Klangwendung hervor[2]); aus der Dominanttonart A-Dur schwankt es gegen fis-Moll aus (vgl. über die Harmonisierung S. 370, 543 u. 571), nach 4 Takten gleich

[1]) Vgl. die Anm. 2 S. 634.

[2]) Bruckner schreibt dazu die Bezeichnung „Etwas langsamer"; die Unterschiede sind ziemlich gering zu halten, keinesfalls in plötzlicher, auf-

wieder ins a-Moll verblassend[1]); auch in dieser Klangwendung liegt eine eigentümliche Einheitlichkeit mit dem dunkelschattierten bisherigen Teil. Die weiteren formalen Wege sind leicht zu überblicken, erst die Entwicklung des Themas in großen Ausstreckungen, die namentlich aus der geschlungenen Mittelstimme gebildet sind, dazwischen die großen Streckungen und Umbiegungen des Sextenmotivs. Die Entfaltung des Themas reicht bis über den 8. Takt nach J und erfolgt wieder in der für Bruckner charakteristischen Dreizahl von Steigerungswellen.

Der erste Steigerungshöhepunkt leitet dabei zu Neuansatz mit dem Thema in E-Dur (bei G). Das ursprüngliche Violinthema mit der kleinen Sexte ist zu höchst formcharakteristischer Aufbäumung in eine ansteigende kleine Septime gewandelt, jetzt in den Mittelstimmen (Bratsche und Klarinette). Auch dieser Neuansatz mündet bei (H) in einen Höhepunkt, der durch besondere Steilstreckungen gekennzeichnet ist; zugleich verblassen abermals die Tonartsfarben bis zu C-Dur. Eine eigentümliche Einzelheit ist im 4. Takt nach H die allein in eine Atempause hineinragende Cellomelodie voll heißen Ausdrucks in ihrer Aufwärtsbewegung; (mit ihr dringt das aufschwellende Sehnen einer Lebensbetonung in einem kurzen Motiv ein, das der durchglühten Empfindungsfülle der VII. Symphonie [2. Satz] angehörte). Diese Leere klafft genau im Höhepunkt der ganzen, von G aus sich entwickelnden Steigerungswelle auf, und ihr folgt gleich mit dem nächsten Takt die Wiederaufnahme der Höhepunktssymphonik. Im 9. Takt nach H (wieder in

---

fälliger Zeitmaßänderung zu gestalten. Über den ganzen ersten Satz ist eine Gleichmäßigkeit des Charakters gebreitet, die auch durch die einzelnen Tempoveränderungen nicht zerstört werden soll. Der erste Anfang des Satzes bedarf eher gewisser Breite, die nur sehr allmählich etwas mehr in Fluß kommen mag, bis zu dem Unisonthema, das aber auch vor Überhetzung bewahrt werden soll. Man hört diesen Satz gewöhnlich zu schnell; damit ist bei ihm das meiste schon verloren. — Die harmonische Überleitung zum Gesangsthema ist die, daß sich zuvor die abwärtsstreichenden Linien auf dem Akkord $B^7$ setzen, der zunächst weiter in Be-Tonarten zu weisen scheint, aber als gis-b-d-f umgedeutet wird (Alteration des verminderten Septakkords auf *gis*) und sich nach A-Dur löst.

[1]) Im Gesamtzusammenhang bleibt besonders deutlich zu empfinden, wie sich dies 2. Thema über die vorhin besprochenen Formzüge hinaus und ganz im Einklang mit ihnen auch seinem zarten Stimmungscharakter nach zu stiller, anbetungsvoller Lyrik, inmitten der mächtigen, düsteren Dämonie der umgebenden Musik, entfaltet.



A-Dur) erscheint der dritte und letzte Neuansatz in diesem ganzen Entwicklungsteil mit dem 2. Hauptthema. Er führt unter kurzer Streifung der Haupttonart d-Moll zu weiterer Eindunkelung in Be-Tonarten.

Der letzte Höhepunkt (J) zeigt die eigentlichen und ursprünglichen Teilmotive des Themas bereits in geradlinige einfachste Steilbewegungen aufgelöst und erweist besonders deutlich, wie dieser eine formale Grundzug die ganze Symphonie beherrscht, derart, daß in ihm gerade der Höhepunkt des gesamten zweiten Hauptthemenkomplexes ganz aufgeht. Dem schlichten Abfall der Linie in den Oberstimmen ist dort eine ansteigende Gegenstrebung in den Hörnern entgegengeführt. Schon im Ende des zweiten Themas (namentlich vom 2. Takt vor J an) bereitet sich die schwere Stimmung und das ernste Schreiten des dritten vor.

Ähnlich wie das erste erscheint das dritte Hauptthema erst in unruhig verzerrten Vorbildungen innerhalb leise zitternder Klangansätze (9. Takt nach J, „Tempo I"). Dieser erste noch schattenhafte Ansatz[1]) verstreicht bis zu merkwürdigen Harmonien (Ineinanderschiebung verschiedener Tonartsakkorde, vgl. S. 560), wobei nur in eckigen Quint- und Quartbewegungen und zuletzt in der Spitzenwirkung des Leittonschrittes e—f der Formwille des Themas angedeutet bleibt.

Aus dieser harmonischen Spannung springt (bei K) das 3. Hauptthema in seiner reinen Gestalt heraus (Nr. 82); es nimmt

[1]) Schon wenn man diesen und die gleichartig schwirrenden Voransätze vor dem 1. Hauptthema (etwa von A an) nebeneinander hält, so erkennt man Ähnlichkeit der Grundtönungen; überhaupt heben sich aus dem Verlaufe des Werkes gewisse typisch wiederkehrende Grundfarben heraus. So neben dieser eines flackernden und fahl gebrochenen Lichtes die dämmrige große, von den Stimmungen halbdunkler Dome oder der Totenmessen erfüllte des Satzbeginns und ebenso des 3. Hauptthemas, die überhaupt als die tragende Eintönung durch den 1. Satz gebreitet ist. Aber alle Abweichungen von dieser beruhen weniger in Gegensätzen als in einem Ausschwanken der Grundbelichtung zu verschiedenen Brechungen, wie schon jene verhältnismäßig stark abweichenden, eben erwähnten schwirrenden Klänge deutlich erfühlen lassen. Eine gewisse Gleichartigkeit der Grundfärbung ist über alle Einzelteile gegossen, die der verborgenen linearen Gemeinsamkeit aller Themen kunstvoll entspricht und bis in die instrumentalen Farbenmischungen hinein leicht erkennbar bleibt. — Trotz der großen Bläserverstärkung sind auch die Klänge der IX. gar nicht lauter, im Gegenteil gedämpfter; jene dient eben der Dunkelung (vgl. S 587), wie überhaupt die Geschichte der Instrumentation hier neue Wunder erlebt.

das ruhige Misterioso des messenartigen Eingangs wieder auf — alle Streicher mit Dämpfern! — und es ist auch dasjenige Thema, das die Haupttonart d-Moll, trotz starker Abweichungen im Einzelnen, am stärksten und dauerndsten ausprägt; es ist überhaupt merkwürdig, wie sich diese erst verhältnismäßig spät als die herrschende ausbreitet, wie dies in kleineren Maßen schon innerhalb des 1. Hauptthemenkomplexes zu beobachten war, und es weist auf den ganzen Entwicklungscharakter von Bruckners Musik, daß erst als Auslösung großer harmonischer Spannungen die Haupttonart sich ausbreitet; wie allen Ereignissen verleiht er auch ihr Ziel-Bedeutung. Auch sonst ist dieses Thema insofern harmonisch ruhiger gehalten, als es trotz starker Tonartswendungen die einzelnen Akkorde lange, in den Hauptwendungen meist viertaktig, ausbreitet; etwas großquadriges liegt damit in ihm, wie auch sonst in seinem Stimmengefüge. Waren schon vorhin seine Dehnungszüge im Einzelnen zu erkennen, so zeigt nun auch ein Blick auf seine ganze Entfaltung die inneren Raumweiten nach Längs- und Querschnitt; ersteres in den stets weiten Linienbewegungen, letzteres in der Dehnung der ganzen Setzweise, die überall zwischen großen Abständen Leeren offen läßt. In den Linien der Holzbläser läßt das Thema (schon vom 1. Takt an) auch Annäherungen an die verschlungene Achtellinie aus dem 2. Thema wieder erkennen, hier von Anfang an zu jäh abwärtstragendem Zuge umgebogen. Die ganze, eine Gleichheit verbergende Verwandtschaft aller Themen untereinander tritt mit den weiteren Entwicklungen aber überall klar erkennbar durch Umbildungen hervor, welche eigentlich die verschiedenen thematischen Linien ineinanderleiten. Von den Harmoniewendungen ist die erste durchdringende die plötzliche Rückung von d-Moll nach Ces-Dur bei L, die zweifellos die erste Wendung vom d-Moll-Anfang der Symphonie zum herausragenden Ces-Dur-Akkord (nach A) wieder aufklingen läßt. Von hoher Weihe sind die folgenden Dunkelungen zu b-Moll- und Ges-Dur-Ansatz, hernach das mystische Aufleuchten des ganzen Themengefüges in h-Moll. Man übersieht nicht schwer, daß das ganze 3. Hauptthema bis zum Durchführungseintritt (bei N) in einer einzigen großen Steigerungswelle entwickelt ist, deren Höhepunkt die gewaltig wirkenden Ansätze in h-Moll und gleich darauf die Rückung nach g-Moll (9. und 11. Takt nach M) darstellen. Auch die Linien zeigen hier ihre mächtigste Aufstreckung; die Harmonien wenden sich in weiteren Terzrückungen nach e-Moll,

hernach über C-Dur nach einem gedämpft abklingenden F-Dur-Teil. Im letzten Ausklang beachte man, wie bei den übrigbleibenden letzten Motiven (Hörner) nur noch der Streckungswille in die Leere hineinragt.

Die Vorbereitung zur Durchführung ist demnach einfacher als in den sonstigen Anfangssätzen; aber auch sie liegt in einer erwartungsvollen Stille des letzten Abklingens, über das sich hier eine tiefe Weihe breitet. Expositionsverlauf und Verarbeitung der Themendreizahl sind demnach höchst einfach; vollkommene Logik liegt in der Dynamik der Entwicklungsgänge: das 1. Hauptthema trägt den Höhepunkt gegen das Ende zu, als erstes Werden; das zweite, als milde Ruhe der Expositionsmitte, ist in drei annähernd gleich langen Steigerungswellen entfaltet, das dritte vollendet die Exposition in einem großen Bogen, der vom Höhepunkt aus breiter abklingt, in dynamischem Gegensatz zum ersten Thema, das als erster Ansatz in die Form seinen Höhepunkt mehr gegen das Ende warf.

Auch die Durchführung ist eine einzige große Entwicklung, die sich in ruhigem Zuge aus mehreren Teilen aufbaut; verfolgt man erst diese im Einzelnen, so ergibt sich auch ihre Zusammenfassung in großem Bogen leicht, umsomehr als sie alle in deutlichen Erscheinungen stets über sich hinaus auf das Ganze gerichtet sind. Zunächst erscheint keine Steigerung, sondern Ausweitung in die Stille. Aus dem Charakter des 3. Themas fließt die weitere Entwicklung aus. Auch technisch hat sie mit ihm etwas Gemeinsames: die Entwicklung in breiten stillen Einzelschichten. Welcher Gegensatz zu den lebensvollen Sturmballungen an entsprechender Stelle der IV. Symphonie! Hier trägt die Durchführung erst gegen breite, überwundene Ruhe, sie verdichtet weniger die Klangmassen und Themenführungen als den Grundcharakter des Satzes. Erst verhältnismäßig spät bricht eine symphonische Erhitzung an, und auch der Höhepunkt, zu dem sie leitet, trägt seine Besonderheiten, er erscheint weniger auf gedrungene als auf eigentümlich weitgelöste Kraft gerichtet. Die einzelnen Abschnitte sind deutlich gesondert, der äußere Durchführungsaufbau höchst einfach, die inneren Formvorgänge aber sind ungemein reich und zum Teil sehr verborgen.

Der erste Abschnitt reicht von N bis O und besteht aus einem breiten Ansatzteil und einem Teilhöhepunkt an seinem Ende.

Die Spannung des Durchführungsanfangs ist eine der gewaltigsten des ganzen Werkes, zugleich eine der seltsamsten Tonvisionen der gesamten Musik überhaupt; es sind Takte die in geheimnisvollster Größe fesseln. Die Motive sind in eigenartig leere Setzweise, wie in abgesteckte Steilräume, hineingebaut.

Die mittleren Züge (tiefe Holzbläser) spannen wieder die Streckungen vom ersten Einleitungsgebilde des Satzanfangs aus; dabei sticht ebenso von diesem wie auch von dem letzten F-Dur-Ausklang vor allem die Dunkelung des f-Moll ab. Auch die Führungen dieses Themas sind nun raumplastisch in mittlere und höhere Bogen übereinander gespannt: dem breiten Einsatz in den tiefen Holzbläsern folgt der schneller verlaufende in den höheren (Flöten und Oboen) wie in darüber aufgesetzten kleineren Bogen. Dabei wölbt sich die erste, tiefere Einsatzlinie genau an der Stelle, wo sich das Motiv in den höheren Instrumenten zur Höhe streckt, gegen die Tiefe hinaus — auch das in einer äußerst plastischen Raumwirkung. Tiefster Untergrund bleibt zunächst das gehaltene f. Dazwischen nun das Herabschweben einer sinkenden Streicherlinie; darin liegt, ganz ähnlich wie sonst bei fallenden Linien der tiefsten Stimmen, unmittelbarem Ausdruck nach eine schwer eindüsternde Wirkung, zugleich aber beachte man die Raumplastik auch in der Stimmenverteilung: die fallende Linie in Gegenwirkung zum schwebenden Mitteleinbau, darüber aber in der Höhe ein für sich unscheinbarer Einzelgedanke, der zu Bruckners allergenialsten Eingebungen gehört, das kleine, an zwei Stellen rasch durch einen motivisch freigebliebenen Zwischenaugenblick hereinflitzende Flötenmotiv (7. und 13. Takt nach N). An sich ist es ein echtes (in den Intervallen alteriertes!) Streckungsgebilde; von Teilmotiven des 1. oder auch des 3. Themenkomplexes ableitbar, fügt es sich in den Bau des Ganzen als ein Symbol der Höhe, ganz spitzenhaft, luftig, dabei mit heller Klangfarbe kurz das Halbdunkel durchstreifend. Diese Takte wiederholen sich zunächst nochmals in geringer Veränderung nur tonartlich gegen die weitere Fortsetzung abbiegend (das Ganze ist eine Stelle, die ganz besonders auch denen vor Augen zu halten wäre, die Bruckner Mangel an Geist vorwarfen!).

Der Leere dieses Durchführungsanfangs folgt allmählich Klangverdichtung, sie rückt rasch das Schwergewicht in die tiefen Blechbläser und leitet harmonisch gegen ein Aufglühen in Kreuztonarten, wobei auch wieder die Anfangsmotive gegen das steilragende Gebilde

hinführen, welches zuerst bei A (s. Nr. 12) erschienen war. In diesem ganzen Satz scheinen die Klangsteigerungen gegen Kreuztonarten hin weniger in hellstrahlender Klangpracht als in mystischem Licht aufzuglühen; dies liegt vornehmlich an ihrer Verbindung mit gleichzeitig dunkelnder Instrumentaltönung. Die hellen Klangwendungen tragen aber zudem — wie schon die Exposition zeigt — ihre Hauptwirkung nicht in sich selbst, sondern sind mehr auf das (immer sehr rasch folgende) Wiederverblassen gerichtet. In diesem liegt auch die eigentliche seelische Grundhaltung dieses ganzen Satzes. Oft scheinen sogar die helleren Tonartswirkungen nur um dieses Zurückblassens willen gebracht.

Der zweite Abschnitt reicht von O bis zum 24. Takt nach O. Auch hier folgt gleich nach einem Cis-Dur-Akkord in a-Moll eine neue Teilentwicklung von eigenartig zurückschattender Klangwirkung und merkwürdiger Vergeistigung; in den höheren Holzbläsern das Einleitungsthema, leise und hohl im Klang oberhalb des Streicherzuges, der die gerankte Linie aus dem 2. Hauptthema in dünnem Gewebe ausspinnt. Es erscheint in den Violinen und trägt ebenso auch einen Zusammenhang mit dem (diesem Gebilde von Anfang an nahe verwandten) Teilmotiv der Flöten aus dem 3. Thema (Nr. 82). Daß aber überhaupt solch Ineinanderfließen verschiedener Themenelemente zu gemeinsamen Zwischen- und Übergangsformen einen Hauptinhalt der Durchführung ausmacht, wird sich noch deutlicher zeigen; zugleich aber beachte man die Stimme der II. Violine: sie erscheint zunächst wie eine genaue Umkehrung eines Motivzuges vom ersten Themenkomplex (9. Takt nach A in den Violinen, s. Nr. 68), doch nähert sich dieses Gebilde in seinen gleichförmigen Bewegungen bereits dem wiegenden Teilmotiv aus dem 2. Thema (Bratschenstimme in Nr. 26), und das ist noch in einem weiteren Sinne bedeutungsvoll, den man kurz vorausblickend erkennen kann; nach dem nächsten Höhepunkt beginnen nämlich (vom 25. Takt nach O an) mehr und mehr die Motivelemente aus dem 2. Thema die des ersten abzulösen, und dies bereitet sich schon hier verborgen vor. Dazu erscheinen bald, mehr und mehr eingestreut, die kurzen auftaktigen Streckungsintervalle (schon vom 8. Takt nach O an), die in dem Teil nach dem Unisonausbruch des 1. Themas (vor und nach E) erschienen waren. Das allermerkwürdigste aber ist durch alle diese Linien hindurch (von O an) der gedämpfte Marschrhythmus in den Pauken, halbtaktig auf a, jedesmal mit kleiner

Vorschlagsnote. Seine Bedeutung wird aus späterem Zusammenhang klar werden; rein motivisch ist er aus dem allerersten Anfangsgebilde in den Hörnern ableitbar.

Ähnlich wie schon im Anfang der Durchführung geht auch hier das Einleitungsmotiv in das hochaufragende Motiv über, das bei A zuerst erschien. Hier erscheint es zweimal und führt die bei O beginnende Entwicklungswelle zu ihrem Höhepunkt. Es tritt erst in starker Be-Tonartsrückung, gleich darauf das zweitemal in Kreuztonartswendung nach E-Dur ein. Es fällt auf, daß jedesmal in diesem Satz dieses Gebilde harmonisch in plötzlichen Rückungen heraussticht. Gleich folgt auch diesmal wieder Rückdunkelung in den gleichförmig schattenhaften Grundcharakter des Satzes. Beim Fermatenausklang des E-Dur erscheint die schon in Nr. 52 angeführte hinanstrebende Steilbildung, die in Oktavbewegungen von der Tiefe zur Höhe den verhallenden Klang ausfüllt; überall wo Leerendurchblicke offen werden, erscheinen auch diese mit einer scharfen und deutlichen Ausprägung des allgemeinen Grundmotivs verbunden.

Man erkennt schon aus dem Bisherigen, daß sich die Durchführung in verhältnismäßig ruhigen und nicht gar langen Teilstrecken entwickelt. Auch der ganze nachfolgende Teil ist durch gleichförmig dahinschreitenden Rhythmus gezeichnet; zunächst ist er auch noch weiter im Gewebe dünner Linien gehalten, wobei die Steigerung gegenüber dem Vorangehenden hauptsächlich in einem größeren und immer wachsenden Streckungsausbruch liegt.

Der dritte Abschnitt ist wieder deutlich gesondert und reicht vom 25. Takt nach O bis Q. Aus dem 2. Hauptthema dringt das ursprüngliche Sextenmotiv als das leitende hervor; es ist rhythmisch gedehnt, in großen und zackigen Schritten durchgängig und immer dichter über den sonstigen Stimmenverlauf ausgespannt. Neuartig sind dabei die Pizzikato-Linien der Streicher; sie sind unmittelbare Weiterwirkung der letzten Anstiegslinie in der E-Dur-Fermate, lassen aber bald in ihren Umbiegungen Einfließen der Rankenbildungen aus dem 2. Hauptthema erkennen. Dabei durchsetzt dieses gelegentlich auch in ursprünglicher, schnellerer Form (Achteln) die mittleren Holzbläserstimmen.

Die verschiedenen kleineren Teilwellen dieser Strecke sind nun leicht zu übersehen; sie alle wahren noch gleichartige Grundhaltung.

In den letzten Takten vor dem Ausklang bei Q ist an der weiten Streckungslinie der sinkenden Streicherbewegung besonders beachtenswert, wie sich dies Sinken erst über vier Ganztonabstände (d-c-b-as-fis) bewegt und dann zu den weiteren Intervallen einer Dreiklangszerlegung ausklafft; normalerweise wäre der natürliche Ausklang einer solchen Linie ihre Beruhigung auch hinsichtlich der Intervallbewegung; hier erfolgt das Gegenteil als Hervorkehrung des Streckungsgedankens. Mit dem Ausklang bei Q selbst liegt nun wieder eine der Atempausen vor, in die als bloßes Formsymbol für sich abermals ein Steil- und Streckungsmotiv hineinragt (in den Oboen und Klarinetten, s. Nr. 51).

Der vierte Abschnitt beginnt bei Q, aber er ist von dem nächsten, der bei R einsetzt, nicht mehr gesondert; die in Fluß kommende Steigerung leitet unmittelbar diese Teile ineinander über, und der Takt von R wirkt trotz neuer Motive und trotz des plötzlichen p mehr als Neuansatz innerhalb zusammengehöriger Steigerung. Zunächst zieht bei Q noch gleichförmig gedämpft der Durchführungsverlauf weiter; die Streckungslinien spinnen sich gedehnter und auseinanderstrebender aus; auch das wiegende Teilmotiv aus dem 2. Hauptthema erscheint nun, aber es ist aus seinen ruhigen Sekundwellen zu weitaufragenden Bewegungen gezerrt:

Nr. 87.



Allmählich sind so die Hauptmotive aus dem 2. Thema eingedrungen. Die mehrfachen Ansätze im pp, die man im Laufe dieses Teiles beobachten kann, zeigen echt Brucknersche, geheimnisvolle Vorbereitung vor kommendem Hauptereignis an. Die ganze Spannung ist in sehr breiter Steigerung gegen einen Höhepunkt hin gerichtet, der dann im 13. Takt nach R (Tempo I) mit dem 1. Hauptthema herausbricht; das Hinstreben zu diesem zeigt sich nun motivisch im vorangehenden Teil an, indem (bei R) die gleichen Gebilde eintreten, die im Anfang der steigernden Vorbereitung vom ersten Ausbruch dieses Themas angehörten.

Hierbei ist vor allem wieder die motivische Kunst zu beobachten, wie sich unauffällig Teilgebilde aus dem 1. Themenkomplex von den bisherigen, dem 2. Thema entnommenen ablösen; auch der

frühere Übergang zu Gebilden aus dem 2. Thema (vom 25. Takt nach O an) hatte sich ganz unauffällig gebildet; die Durchführung betont verborgene Gemeinsamkeiten der Hauptthemen, indem sie diese in die Gleichartigkeit der hier aufeinander folgenden Teilentwicklungen einbreitet.

Sie bestätigt damit zugleich von neuer Seite das Hervorgehen aller Satzmotive überhaupt aus dem unsichtbar umspannenden formalen Grundmotiv.

Hier nun, bei R, zeigt das in den Violinen erscheinende Gebilde aus der Vorbereitung des 1. Themas (bei C) seine Gleichartigkeit mit den letzten gewundenen Formen der Rankenlinie aus dem 2. Hauptthema, ja die formale Identität tritt voll hervor, indem die letztere, die gewundene Linie (in leichter Umbildung), gleichzeitig in den Bässen zu bloßer Gegenbewegung angesetzt ist. Es dringen auch wieder (in den Flöten) die einzelnen fallenden Oktavsprünge durch, diesmal an ihrer Höhe noch überspitzt durch kleinen Achtelansatz über dem oberen Oktavton (wieder eine „Variante", die von der Ausprägung des rein formalen Grundgedankens bedingt ist); von merkwürdiger Formschärfe sind auch die einzeln hereinspielenden Trompetenmotive vom gleichen Takt an.

Diese ganze, aus zahlreichen Teilansätzen gewobene Steigerung führt nun zum Ausbruch des 1. Hauptthemas; aber damit ist zugleich die einzigartige formale Entladungswirkung erreicht, daß alle die verschiedenen Streckungslinien sich nun (ähnlich wie schon beim Anfang) in der einen scharfen Ausprägung des absoluten Formwillens, der riesigen Sturz- und Streckungsmacht des Unisonthemas vereinen, das in allen Holz- und Blechbläsern erscheint; aber diesmal ertönt zugleich damit eine Streichersymphonik, die auf den ersten Blick wie ein stürmisches Nachwogen der Steigerungsunruhen nun den Höhepunkt noch zu durchrauschen scheint, entwicklungsdynamisch auch zweifellos aus dem Temperament der Steigerung hier mitbedingt ist; doch damit wäre nicht alles gesehen, der formale Grundwille der gesamten Linienzüge kommt auch hier am mächtigsten zur Geltung; denn wäre nur der große Höhepunktssturm hier entfesselt, so würden die fünf Streicherstimmen nicht durch drei Oktaven unison laufen, sondern zu stärksten Akkordmassen entfaltet sein; aber diese ganze Höhepunktstelle ist im Gegenteil trotz der instrumentalen Vollbesetzung in leerer, weit durch die Räume gespannter Zweistimmigkeit gehalten: die riesigen Tonabstände des Haupt-

themas durchreißt die zwischen Höhen und Tiefen stürmende, dabei durchwegs im Tremolo zitternde Kraftlinie der Streicher. Auch sie hebt vor allem die ungeheure Wirkung der Raumweite. Das Hauptthema ist hier in Höhepunktsübersteigerungen bedeutend weiter ausgebaut als am Anfang und der ganze Höhepunktsturm klingt zum Schluß auf einem c-Moll-Akkord ab, gegen neue Teile hin, die dann im 11. Takt nach S (bei „Gemessen") ansetzen.

Jener Höhepunkt mit dem Unisonthema aber (13. Takt nach R) ist auch für die Symphonieanlage ein formales Doppelereignis; einerseits der Gipfel, dem die ganze Durchführung zustrebte, zugleich aber — rein analytisch betrachtet — Eintritt der Reprise. Diese ist somit in die Durchführung hinein gewoben, von ihr überflutet und zunächst umso weniger von ihr gesondert, als auch der nachfolgende Teil nur sehr verschleiert das Überstreichen des Satzanfanges andeutet, in Durchführungscharakter gehalten ist, und eigentlich erst mit dem 2. Hauptthema (18. Takt vor U, „Sehr ruhig") deutlich den Stand der Formentwicklung erkennen läßt.

Die Durchführung selbst ist somit, als Ganzes überschaut, ungemein einfach, zielstrebig, über mehrere ruhige Ansätze treibt sie zum Endgipfel; dabei aber ist sie mit Ausnahme des allerletzten Teiles in gedämpfter Gleichförmigkeit gehalten, in der sich durchgängig noch die „Durchführung", d. h. stärkste Entwicklung der linearen tragenden Grundidee vollzieht. Innerhalb des großen Durchführungsproblems von der Vereinheitlichung aller Themen, der Hervorkehrung ihrer verborgenen Gemeinsamkeit, herrschten erst die Motive des 1. Themas vor, dann allmählich vom 25. Takt nach O an die des 2. (nach der vorhin besprochenen Vorandeutung schon im vorherigen Teil von O an); ebenso wie dabei die Motive beider Themen einander angenähert sind, fließen auch solche aus dem 3. Thema ein, nicht überall scharf herauszusondern, da auch sie sich in der Form den Teilgebilden der andern annähern.

Äußerst klar sind die harmonischen Verhältnisse, die von höchster Aufbaukunst zeugen. Der erste Durchführungsansatz (N) geht von der Parallele F-Dur aus, der zweite (bei O) von der charakteristischen Molldominante; diese beiden Ansätze wenden gegen Kreuztonarten. Demgegenüber zeigen die nächsten Teile Neigung zu Be-Tonartsdunkelungen, in denen sich die Spannung gegen den

Höhepunktsausbruch vorbereitet; so setzt schon der dritte Teilansatz (25. Takt nach O) wieder in der einfachen Parallele (F-Dur) ein; bei ihm und noch stärker im Verlauf des nächsten, auf dem Akkord $G^7$ (bei Q) ansetzenden Teiles zeigen sich die Be-Tonartswendungen und überhaupt der Übergang in viel unruhigeres Modulieren. Dieses steigert sich in seiner Unruhe, indem dann, genau von dem Augenblick an, wo sich die Spannung gegen das erste Thema motivisch andeutet (von R an), auch stärkere Ausschwankungen gegen Kreuztonarten in raschem Akkordwechsel wieder eintreten. Das 1. Thema erscheint zwar dann in der Haupttonart d-Moll, ohne daß diese aber eigentliche Auslösungswirkung brächte; denn schon die chromatischen Streicherlinien trüben die Tonart und dann wendet sich das Thema sehr rasch wieder gegen dunkle Be-Tonarten. Diese harmonischen Verhältnisse sind aber nur Ausdruck der formalen Erscheinung, daß mit dem Wiedereintritt des 1. Themas noch Reprise und Durchführung ineinander verquickt sind; denn dieser widerspräche eine harmonische Auslösungswirkung nach d-Moll, während andererseits das kurz aufscheinende d-Moll des Themas den verborgenen und überfluteten Reprisenanfang anzeigt.

Die Zusammenziehung von Durchführung und Reprisenbeginn bringt in die bis dahin sehr klare Sonatenform wieder einen Formgedanken, wie er schon analog im Finale der IV. zu beobachten war: die Vorbereitung des Endes; sie spielt schon in diesen Teil hinein, die Reprise erscheint somit von beiden Grenzteilen her überflutet, noch von der Durchführung und schon von gewissen Formerscheinungen, die gegen das große Endereignis hin gespannt sind. Denn schon bald nach dem Eintritt des 2. Hauptthemas erscheinen Einfügungen, die thematisch wie stimmungshaft die Wendung gegen den Schluß vorwegnehmen.

Bevor aber dies zu verfolgen ist, beansprucht eine andere Einzelheit volle Aufmerksamkeit; es sind die Takte, die dem Abklingen des Höhepunktsausbruchs folgen (11. Takt nach S, „Gemessen"). Thematisch sind die merkwürdig scharfen Rhythmen der Streicher eine auf das erste Hören kaum wiedererkennbare Umbildung des allerersten Einleitungsmotivs in den Hörnern, erst mehrmals in der kleinen Terz, hernach wie dort auch in Quint und Sekunde. Darüber vielfach in verschiedenen Bläsern die Oktavstürze aus dem 1. Thema,

gleichfalls sehr scharf rhythmisiert (die auftaktigen Vorschläge, die bisher immer Achtel oder Sechzehntel waren, sind hier zu Zweiunddreißigsteln geschärft). Der vom Ende des 2. Taktes an auftretende Triolenauftakt ist gleichfalls motivisch aus dem Hauptthema (seinem großen Triolensturz) abgeleitet. Auch daß das Einleitungsgebilde diesmal nach dem 1. Hauptthema folgt, zeigt noch die ganze Einbeziehung des Reprisenbeginnes in den Durchführungscharakter, ebenso wie seine Verbindung mit den Oktavsprüngen und dem Triolenmotiv aus dem Hauptthema. Das Merkwürdigste liegt aber bei dieser Stelle im Charakter selbst: ein Marsch, inmitten des messenartigen Misterioso; er ist zwar nicht der alleinige Charakterinhalt, bleibt in die übrige Geheimnishaftigkeit des Satzes eingewoben, aber er ist doch außerordentlich scharf und bestimmt herausgekehrt (man beachte auch Bruckners Bemerkung zu den Streichern: „Kurz gestrichen"), derart, daß die auftaktige Trillerfigur fast an einen Wirbelschlag gemahnt.

Mit dieser Stelle bricht nur in einmaliger besonderer Verdeutlichung an die Oberfläche, was sonst den ganzen Satz unter der Oberfläche durchzieht: durchgängig verborgen ein feierlich marschartiges großes Schreiten. Schon vom allerersten Anfang an klang es durch, dann versank es ganz in die Untertiefen dieser Musik, lag oft nur unbestimmt in ihrem messenartigen Gang, drang wieder wie aus weitem Herannahen durch und verlor sich, aber zum Wunderbarsten und zu den eigentlichsten Geheimnissen des ganzen Mysteriums gehört es, wie an entscheidenden Stellen diese Marschidee vorbricht; so, um nur einige zu nennen, im 3. Hauptthema, dem breiten Gang seiner Bässe und den gleichförmigen Reihen seiner viertaktigen Melodieausschreitungen; doch schon früher, bald nachdem sich dies Schreiten aus der ersten Anfangsfeierlichkeit der Einleitung wieder in die Untergründe verloren hatte, dringt es nach der ersten großen Zusammenballung aller Kräfte zum 1. Hauptthema wieder gedämpft heraus, wo über der Leere des Nachhalls (5. Takt nach D bis zum 2. Hauptthema) die gleichförmig dumpfen Motivreste verstreichen; es zieht auch — gleichfalls verborgener — durch das 2. Hauptthema, anfangs sogar in geschärftem Schritt aus den auftaktigen Baßunterspielungen heraustönend, später wieder mehr in den Untergründen des ganzen tiefernsten Gleichmaßes, und dringt hernach namentlich auch aus den Baßlinien, den sinkenden wie am Ende den weit ausschreitenden. Nach dem 3. Hauptthema aber, das dies Schreiten

in stetem Zuge durchhallt, erscheint es bald in der Durchführung in einem seiner merkwürdigsten Ausbrüche: (bei O) an der Stelle, wo unter dem Einleitungsmotiv und den geschlungenen Linien aus der eigenartigen Klangverdünnung in auffälligster Weise mit den Pauken und Baßrhythmen leiser marschartiger Schritt aus der Tiefe herauftönt; wie schon erwähnt, durchpochen hier die kurzen Vorschlagsrhythmen der Pauken[1]) gedämpft den ganzen Klangzug. Verliert sich auch von hier an nach einiger Zeit diese Unmittelbarkeit eines Marschcharakters, so verliert er sich doch nirgends mehr ganz aus der Symphonik — man beachte auch die schreitenden Pizzikatostimmen der Streicher vom 25. Takt nach O an — bis nun nach dem Höhepunktsausbruch der Durchführung und gleichzeitigem Einbruch in die Reprise jener alleinige „gemessene", fast soldatisch scharfe Marsch herausdringt, von dem zuletzt auszugehen war. Für diese Stelle bleibt noch ein besonderer Entwicklungszusammenhang zu beachten; hat man nämlich erkannt, daß dauernd durch den Untergrund der Symphonie ein ganz seltsames Schreiten dahinzieht, so muß hier auffallen, daß nach dem Ausklang der Höhepunktsgewalt im Grunde nur das Heraufklingen dieses Zuges aus der Tiefe es ist, was im Augenblick des Höhepunktsverklingens vernehmbar wird. Es erscheint also, um nach der Technik Bruckners zu sprechen, in der Art jener Episoden, welche als nachhallende Tiefenklänge zu verstehen sind, hier freilich über dumpfe Leere hinaus ganz in neuartige Gestaltung und dunkle Symbolik gehoben, wie alles gegen die IX. Symphonie hin innere Wandlungen erfährt.

Zunächst entsteht also bei dieser $^4/_4$-Stelle der Eindruck, als hätte der Marsch unter dem Vorangehenden immerfort schon getönt, und als würde er hier nach dem Höhepunkt aus gleichförmig einherziehender Tiefenschicht der Musik wieder ganz gleichförmig vernehmbar. Was liegt in diesem unheimlich mächtigen fortwährenden Schreiten? An Bilder und darstellerische Inhalte darf bei Bruckners

---

[1]) Die Paukenschläge ertragen hier (bei O) trotz des p eine Schärfe, die sich dem Klang der kleinen Trommel nähert; Bruckner hat eine Schärfung nach dieser Richtung schon vorgenommen, indem er dem nach dem Vorschlag rhythmisch auslösenden Paukenton noch einen Pizzikatoton der Bässe beigesellte. (Der 2-u. 4-händige Kl.-Auszug von Löwe beachtet diese Schläge nicht genügend, deutet sie nur durch Baßvorschlag zu Beginn jedes zweiten Taktes an, während in ihrem gleichförmigen halbtaktigen Pochen ein Hauptgedanke dieser Stelle wie des ganzen Satzes liegt.)

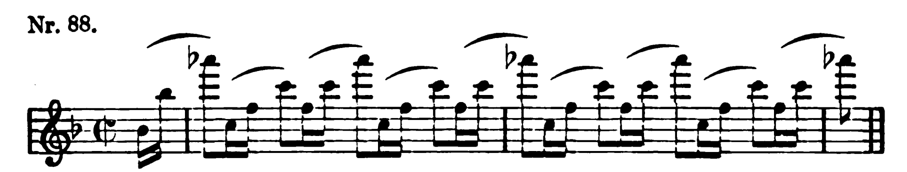
Musik nie gedacht werden, nicht an irgendwelche noch so mystische Phantasien von Schreitenden, irgendeinen geheimnisvoll wandelnden Zug, der sich fernem unbestimmten Ziele entgegen bewegt; im ungedanklichen, übergedanklichen Wesen seiner Musik sind alle Symbole rein aus ihrem Charakter selbst zu fassen, dem musikalischen Urerlebnis, das tief unterhalb aller derartigen Vorstellungen erspannt liegt; selbst die Lebensabwendung, die erlösende Einkehr, die in der IX. Symphonie liegt, darf nicht in einem Sinne erfaßt werden, der die geläuterte Erlebnistiefe von Bruckners absoluter Musik verläßt. Sein Werk trägt aus jener Schicksalsbestimmung auch keine „Idee" im gleichen Sinne wie manche „Tondichtungen" Beethovens, sondern ein Schicksalsgefühl: etwas wie feierliche Bereitschaft liegt vor allem in dem stetigen Schreiten dieser Musik. Marschartiges ist stets, wenn auch von noch so fern, einem irdischen Gefühl in der Musik urverbunden; hier freilich ist es kein fester Schritt der Erdbetonung mehr, leise zieht es wie ein heiliges Wallen durch die Symphonie, aber es hängt dunkel mit dem rein gefühlsmäßig erlebten Erlösungscharakter dieser Musik zusammen, daß ein bestimmtes Schreiten, wie einem Ziel entgegen, sie in seltsamer Unterbebung durchzieht. Doch wird auch mit dem Ende dieses Satzes (wie auch mit dem Ende des letzten, des Adagios) noch erkennbar werden, wie gerade dieser letzte Rest einer Erdverbundenheit sich noch löst. Das Schreiten ist nur als Symbolik des Schicksalshaften selbst in diesem Werke zu erfühlen, aber auch als dessen umfassendste, ursprünglichste Symbolik, und wer es einmal erkannt hat, wie es in seinem erhabenen Ernst durch den ganzen Satz forttönt, sich verliert und mit furchtbarer Bestimmtheit wiederkehrt, um zum Schluß dann gelöst dem Ende entgegenzudringen, der kommt von der metaphysischen Gewalt dieses Eindrucks nicht mehr los; es ist einer der magischesten, die je ein Kunstwerk aus dunklem Seelentum in greifbare Zeichen emporgebannt hat.

Daher denn in diesem von kirchlicher Weihe und Weltüberwindung durchhauchten Satze der genial-paradoxe Gedanke eines Marsches; und völlig dem Charakter des Werkes entspringt die Notwendigkeit, sein schicksalhaftes Schreiten einmal aus tiefer Unterströmung auch ganz an die Unmittelbarkeit eines regelrechten Marschcharakters herausdringen zu lassen. Darum ist auch dies keine irgendwie eingestreute Episode — welch furchtbare Mißverständnisse warf hier die Auffassung eines Formenspiels in „Marschvariante" schon auf! —

sondern es ist ein Stück des Ganzen[1]), die einmalige Verdichtung eines längst verborgen erspannten Inhalts. — Welche Wandlung ins Metaphysische gegenüber dem echt klassischen Marschsymbol in Beethovens IX. Finale! dort Lebensbetonung, hier Todeshinwendung, jene als Idee aus der absoluten Musik an die Wortvertonung hinausdringend, diese ganz schicksalshaft erfühlt und in der unbegrifflichen Symbolik der Musik verhalten. Daher hebt sich auch hier kein symphonisches Einzelstück heraus, die Symbolik des Schreitens ist dem ganzen Werk eingebreitet.

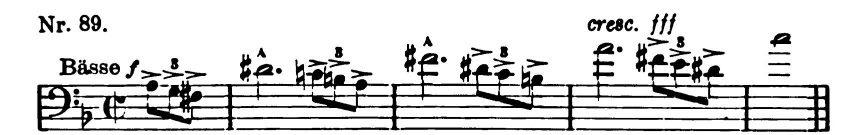
Die weitere Formentwicklung ist nun diese: Die marschartige $^4/_4$-Stelle führt zu einer außerordentlichen Verdichtung, die Motive stürzen gedrängt ineinander, dazu dringen Streicherfiguren ein, die gerade von Höhepunkten aus den Formgedanken des Steilsturzes besonders scharf ausprägen, (z. B. die Violinen vom 17. Takt nach „Gemessen", usw.), hernach auch in aufwärtsstrebiger, spitzester Steile immer gleichartig wiederholt:

Nr. 88.



Und in Einklang mit alledem die riesigen, tragenden Hochstrebungen des Triolenmotivs in den Bässen:

Nr. 89.




Auch der Oktavsprung erscheint später mehr in Umkehrung aus dem Tiefensturz zur Höhe gewandt, namentlich im Blechbläsermotiv. Die Trillerfigur nimmt im Laufe der Steigerungsverdichtung mehr den Charakter eines verkräuselnd die Kräfte zusammenwirbelnden Gebildes an (vgl. S. 395), verschwindet übrigens gegen den Höhepunkt zu.

[1]) Nur wenn dies begriffen ist, kann auch die Wiedergabe diesem Marschteile seine entgeistigte Entschlossenheit geben.

Gleichzeitig durchzieht ein merkwürdig düsteres Farbenspiel diese ganze Entwicklung; mehrfach Erhitzung bis ins H-Dur, jedesmal aber in ungemein schweren Druckwirkungen Rückschlag gegen starke Be-Akkorde. Die Höhepunkte übersteigern einander mehrfach, bis (von T an) dieser ganze Teil auf dem f-Moll-Akkord sehr dumpf und schwer verhallt (man beachte die schichtweisen Nachhallswirkungen mit dem nur noch rhythmisch angedeuteten letzten Motiv innerhalb des gleichen Klanges). Über mehrere Fermaten löst sich die Fülle bis zu bloßer Tiefenbebung des zitternden as in den Bässen, dem dann der Aufstieg ins a (Pizzikato der Bässe und Übergang dieses Abgrundtones ins Paukentremolo) folgt.

Schon bis dahin ist dieser erste, formal der Reprise angehörige, aber noch in die Durchführung verarbeitete Teil von einer Düsternis durchzogen, die bereits einheitlich, wenn auch über Rückauflichtungen, zum Ende vorausweist, vom Hinfühlen zu diesem hervorgerufen ist. Die Stimmung der Endvorbereitung durchsetzt nun, wie schon vorhin erwähnt, den ganzen noch folgenden Reprisenteil und verändert ihn in einer Weise, daß auch die übrigen Themen nur noch im Dienste dieser Endentwicklung gestaltet sind. Zunächst ist merkwürdig, wie an der letzterwähnten Stelle (13. Takt nach T) bereits ein Stück von der letzten, unmittelbaren Schlußvorbereitung hereinbricht; man erkennt dies, wenn man vorausblickt, wie sich dieser Ansatz hernach dort (bei Y) nochmals sehr gleichartig wiederholt. Hier aber erfährt die Endvorbereitung in der für Bruckner charakteristischen Weise noch mehrfach Unterbrechungen, ehe sie entscheidend durchbricht. Auch dieser Ansatz (13. Takt nach T) zeigt in seinen melodisch ganz eigentümlichen Violinstimmen die Steile der Absturzmotive; sie sind aus dem ersten Hauptthema abgeleitet, fast nur als schattenhafte Andeutungen in den Raumweiten[1]); auch die ganze Grundtönung (nur leise Streichertöne über dem Tremolo der Pauke) ist wieder zu weltfernem Halblicht geblaßt; dazu die Wiederkehr des d-Moll, nach dem f-Moll-Ausklang von großartigster Dämonie; die Schlußvorbereitung ist übrigens schon rein harmonisch durch die ausgebreitete Quartsextakkord-Wirkung angedeutet. Auch das ist

[1]) In der Wiedergabe hüte man sich, diese Streichermotive ins Ausdruckshaft-Sentimentale zu wenden; sie erfordern eine sehr bestimmte und in der leisen Tongebung spannungsvolle Tonschärfe; Bruckners im Grunde höchst klare (auf den Tonansatz selbst bezügliche) Vorschrift „zart gestrichen" verleitet hier mitunter zu grausamsten Mißverständnissen.



nun der Schlußvorbereitung im Finale der Vierten ähnlich, daß diese Gebilde zunächst in die Bruckner eigentümlichen geläuteartigen Motive als Klänge hochmystischer Erwartung übergehen.

Ebenso auch hier nun die Unterbrechung durch das mildleuchtende 2. Hauptthema („Sehr ruhig" 4/4, 18 Takte vor U); die entwicklungsformale Bedeutung ist in die Endvorbereitung nochmals hereinstrahlende Helle; man beachte ferner das Tonartsleuchten im ersten, zwischen D-Dur und h-Moll schwankenden Ansatz und wieder das rasche Blassen ins d-Moll (nach 4 Takten), im Weiteren das wiederholte Hinausdringen intensiverer Kreuztonartsklänge, die aber wieder (vgl. S. 691) nicht nur rasch zurückschatten, sondern auch durch die Instrumentalfärbung, namentlich durch Horn- und Posaunenklänge im eigenen Leuchten gedunkelt sind; dazwischen aber überall das Schreiten, in Rhythmen und Baßlinien durch die Tiefen hindurch. Die Themenstreckungen wie die Steigerungswege sind trotz der Abweichungen vom Expositionsteil leicht zu übersehen. Besonders charakteristisch für Ziel, Grundtönung und Grundverlauf ist nun auch der Ausklang dieses Teiles bei V, das Vordringen der Bangigkeit in den pp der plötzlichen Ges-Dur-Wendung.

Das 3. Thema (12 Takte vor W, „Ruhig") leitet mit seinem düsteren Schreiten wieder aus der Unterbrechung der Endvorbereitung in ihre hochfeierliche Wiederaufnahme. Der Tonartseintritt ist seltsam und bedeutungsvoll; da es schon in der Exposition in der Haupttonart stand, wäre — nach den rein formalen überkommenen Gesichtspunkten — der abermalige Eintritt in d-Moll das Gegebene gewesen; Bruckner läßt es auch hier erst im h-Moll aufglühen, sodaß nach acht Takten der Neuansatz in d-Moll doppelt die weihevoll gedämpfte Wirkung dieser Haupttonart heraushebt[1]). (Die Melodie der mittleren

---

[1]) Der ganze Satz liebt die Klangrückungen in kleinen Terzen; dieser harmonische Effekt fließt als eine Teilfarbe in die ganze Grundtönung ein. Er ist bereits mit der allerersten Klangwendung des Satzes angedeutet, dem Übergang des d-Moll in die Nr. 12 angeführten Takte, die als Höhepunkt den breiten Ces-Dur-Akkord heraustönen lassen; allerdings folgt diese Rückung um eine kleine Terz (übermäßige Sekund) hier nicht unmittelbar, doch hebt sich der Ces-Dur-Akkord sehr eindringlich heraus. Im übrigen spielen auch in diese erste Harmoniewendung des Satzes bei A (s. Nr. 12) gleich wieder mehrere harmonische Beziehungen gleichzeitig ein. Der unmittelbare Übergang aus dem Vorherigen ist Zersprengung des Tones *d* in seine beiderseitigen chromatischen Nachbartöne, und die nächsten acht Takte wären dann für sich sowohl nach *des*- als nach *es*-Moll deutbar; weiterer Zusammenhang

Hornstimme, die dem Einsatz bei K entspräche, erscheint diesmal auch erst mit der d-Moll-Wendung, vier Takte vor W, wobei der frühere Quintsprung durch breiten Sekundanstieg ausgefüllt ist, wie in der Exposition erst vor L; in den h-Moll-Takten erscheinen im Horn nur Ansätze zu dieser Hauptstimme. Man beachte auch die reicheren Gegenstimmen [Streckungsmotive] in den Trompeten.) Die Entwicklung dieses 3. Hauptthemas führt diesmal in die ungeheuren Streckungen der Nr. 85 u. 86 angeführten Takte, allerwuchtigste Ausprägung des metaphysischen Formgrundzuges selbst noch unmittelbar vor der Hinwendung an das Endereignis. Und auch hier zeigt das Verhallen der großen Kraftansammlung zuletzt noch die Erscheinung, daß in die Leere und Fermate hinein nur noch zackig herausragend die nackte Formgeste[1]) der Streckung tönt (s. in Nr. 86 die beiden letzten Takte).

Wenn man den Weg gegen das Ende nun genau verfolgt, so zeigt er in besonderer Großartigkeit und Erlebnisfülle die Brucknersche Art der ungeheuren Schlußgestaltung. Das Ende kündigt sich wieder durch Choral an (12 Takte vor Y); die Harmonien zeigen dabei durchaus gebrochene Klänge, die instrumentale Tönung hingegen ein allmähliches Herabfluten aus dem halbhellen Licht des ersten Einsatzes; sie beginnen in Mittelfarben der Holzbläser, die nach zwei Takten über die vielfach geteilten Streicher zur düsteren Choral-
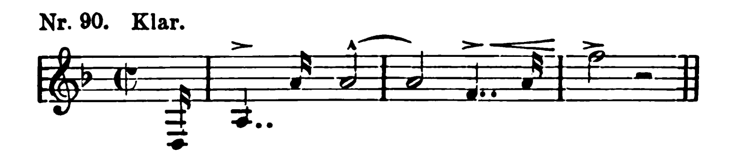
---

zeigt Überwiegen der des-Moll-Auffassung (vgl. S. 564 u. 553). Aber darin liegt zugleich eine Tiefenrückung vom d-Moll aus, die gewisse Verstärkung durch das Herausklingen des Ces-Dur-Akkordes erfährt; man beachte auch, wie vom *d* aus die Baßlinie über *des*, *ces*, dann über *b*, *heses*, nach *as* sinkt. Schon damit spielt sowohl die Sekundrückung als die vordem erwähnte kleine Terz-Rückung durch das besondere Herauskehren und Festhalten des Ces-Dur-Akkords herein. Doch noch eine weiterwirkende Beziehung scheint in diesen Takten verborgen zu liegen. Der Takt A enthält über dem *des* einen Akkord auf *es* (zunächst ohne Terz), der sich vom vorherigen d-Moll heraushebt: damit erscheinen gerade von der allerersten Klangwendung des Satzes aus bereits die allerletzten keimhaft angedeutet, nämlich die (noch zu besprechende) gewaltigen Es-Dur-Rückungen des Satzendes.

[1]) Dieses Hornmotiv muß wie alle übrigen derartigen Stellen mit intensivster Formgewalt des linearen Verlaufs gespielt werden, was sich natürlich keineswegs mit einem ff deckt, oder überhaupt mit äußerer Kraft erschöpft ist; jedenfalls hat man zu vermeiden, daß in den aufwärtsklaffenden Intervallen der höhere Ton schwächer sei als der tiefe.

tönung der Blechbläser übergehen; und auch diese dunkeln nach ihrem Einsatz immer noch weiter, indem unter dem Horn- und Trompetensatz zuletzt Posaunen und Kontrabaßtuba, schließlich noch ein dunkles Tremolo der Pauke erscheinen. Motivisch hängt der Choral mit den Vorhaltstönen vom Ausklang des Nr. 12 angeführten Motivs aus dem Anfangsteil zusammen, trägt aber auch schon eine (wohl nicht unbeabsichtigte) Ähnlichkeit mit dem Choral aus dem Adagio, den Bruckner als die Symbolisierung des „Abschieds vom Leben“ bezeichnete.

Dieses Paukentremolo bleibt nach dem Verklingen der Akkorde allein übrig; darüber wirbeln zu letztem Neuansatz die Steilmotive auf, wie schon im Anfang der Reprise (13. Takt nach T; man beachte auch die Schärfung der Spitze, welche diesmal in der chromatischen Führung des oberen Ansatzes: c—h—b—a liegt, sowie in der rhythmischen Beschleunigung zu Achteln); diese Motive sind auch ähnlich wie dort in die Streicher gesetzt, nur daß diesmal die Bratschen statt der Linienmotive ein Tremolando bringen, das die letzte große Steigerung erregt einleitet; ferner ist diesmal in den Holzbläsern darüber der Oktavsturz aus dem 1. Hauptthema ausgespannt, und in den Klarinetten in sehr weit ansteigenden Sprüngen (später auch in abstürzender Umkehrung) das zackige Motiv der in Nr. 12 angeführten Takte vom Anfang:




Ihre ungeheure Aufsteilung zeigt wieder besonders deutlich den Grundzug des Satzes. Dabei vollzieht sich durch die Intervallstreckung und Rhythmik die Rückauflösung jenes Gebildes von Nr. 12 in die Züge des Oktavsprunges und somit des 1. Hauptthemas hinein. Die rasche Erhitzung dieses Teiles führt zunächst (10. Takt nach Y) auch zu einer intensiveren harmonischen Spannungsbildung durch allmähliches Eindringen fremder Töne erst vom Es-Dur-Dreiklang, dann (14. Takt nach Y) vom es-Moll-Dreiklang in das übrige d-Moll-gefüge, bereits eine Vorentwicklung der späteren riesigen Klangauftürmung von Es-Dur über d-Moll; hier löst sie sich zunächst wieder in reines d-Moll (15. Takt nach Y), wobei ein anderes Er-

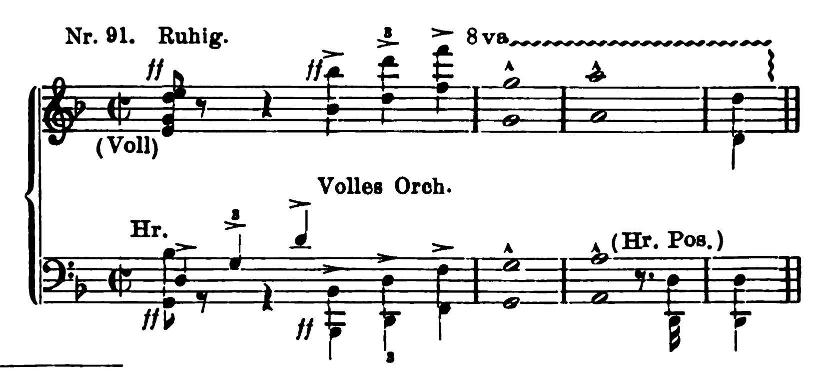
eignis in die Entwicklung treibt: abermaliger Einsatz choralartiger Klänge in den gesamten Blechbläsern, mit einem Thema, das sich voll feierlicher Schwere erhebt, nach seinem ersten Anstieg mit seinem höchsten Ton nach f-Moll wendet (abermals in Klein-Terzrückung!). Dieses herrliche Blechbläsermotiv ist aus dem zweiten, akkordlichen Teil des 1. Hauptthemas (von D an, s. Nr. 81 vom 9. Takt an) gebildet und hängt zugleich in seinem vorhaltsartigen Höhepunktsabklang mit dem Endmotiv der in Nr. 12 angeführten Takte zusammen und hebt vor allem den schweren, drohenden Ausdruck heraus, mit dem sich dort die ersten Melodiezüge in der Vorhaltswendung gegen die kommende Entwicklung öffneten. Nur weicht hier der Vorhalt der noch mächtigeren Wirkung der Harmonierückung[1]), wie das ganze Motiv mehr choralartig gehalten ist. Für die innere Zusammengehörigkeit der Motive dieses Satzes ist es charakteristisch, daß diese neuartig durchtönende Umbildung rein motivtechnisch wieder von mehreren Gebilden ableitbar ist; so erfahren überhaupt die Akkorde des 1. Hauptthemas, die ersten, die dort dem Unison vom 9. Takt an folgten und seither in die Verarbeitungen des Unisonthemas nicht mit aufgenommen wurden, ihre bedeutsamste Auswirkung; ferner liegt auch ein Zusammenhang mit der Hornmelodie des 3. Hauptthemas vor, insbesondere ihrer späteren Fortentwicklung (vom 13. Takt nach K).

Gleichzeitig aber dringt von den tiefen Streicherklängen her ein neuer Rhythmus ein: Halbtakttriolen, in gelöstem Fließen, das mehr und mehr aus der ersten kaum hörbaren Tiefenregung in die Symphonik hineinschwillt, sich ausweitet, später auf die Rhythmik der Hauptmotive übergreift; ein feierliches Herannahen wie aus tiefen Fernen. Abermals das Schreiten! diesmal aber, wo es unmittelbar dem Ende zu geht, aus dem Marschrhythmus in Triolen gewandelt, ganz im Einklang mit der verborgenen Grundbewegung Bruckners, welche die rhythmische Zweizahl gegen die Dreizahl hin von ihrer

[1]) Damit entsteht auch hier ein Gebilde von schicksalsbangem Ausdruck, das in seinen primitiven Zügen Ausdruckssymbol des ganzen Zeitalters wurde, von der gesamten Romantik unbewußt als Motiv oder wenigstens im Charakter des Verhängnishaften herausgebildet, und das hernach auch Wagners Musikdramen (am deutlichsten den „Tristan") als Schicksalssymbol durchzieht. Bei Bruckner ist es in einer Weise harmonisiert, die im kleinen ganz charakteristisch wiederspiegelt, was seine Entwicklungen im großen (vgl. S. 546) überall zeigen: den Gipfelton in stark verdüsternder, tonartlich weit zurückschattender Eintönung.

Erdbetonung löst (s. S. 531 f.). So ist auch hier dies schicksalshafte Schreiten von seiner Härte befreit, hebt von den Tiefen her die Musik in milderen Verklärungsausdruck und strömt schwellend gegen das Ende aus[1]) (die gleiche Erscheinung wiederholt sich, wenn auch in anderen Formen und Motiven, bei der letzten Auflösung im Endteil des Adagios ganz im Ausdruck schwebender Weltüberwundenheit).

Dieser ganze symphonische Zug, Choral, wallende Rhythmen der Tiefen und schwellendes Tremolo der mittleren Streicher, ist dabei weiter durchzuckt und umblitzt von den (bei Y einsetzenden) Steilmotiven in den Violinen und zwischendurch von dem bloßen Oktavmotiv in einzelnen Holzbläsern. Hochfeierlich entfaltet sich auch der Choral in den Klangwendungen bis zu der entscheidenden Klangbrechung (bei Z), wo in die weitere Verdichtung der gleichen Motive die scharf rhythmisierten Trompetenstöße abgerissen eingreifen, ein weiteres der typischen Brucknerschen Vorbereitungssymbole: hocherregte, feierliche Ankündigung; wie von allen Seiten her aus weit geöffneten Räumen tönen Rufe herein[2]), gleichzeitig Anstiegmotive in Hörnern und Holzbläsern, motivisch dem Gebilde bei A (s. Nr. 12) entnommen, immer dichter ineinander geführt, in der Rhythmik die Halbtakttriolen von den schreitenden Bässen her aufnehmend; ihre Motive vereinen sich mit dem letzten Gipfel der Steigerung zum unisonen Anstiegsmotiv[3]):




[1]) Die Wiedergabe möge diese Triolen ja nicht als schwächliche Begleitrhythmen nehmen!

[2]) Rein motivisch sind diese Blechbläserrhythmen auf e Verstärkungen und Schärfungen des Rufens, das schon (vom 4. Takt dieses Satzes an) im Ansatzrhythmus des allerersten Hörnermotivs gelegen ist.

[3]) Der letzte Quintabsturz ins d steht im Zusammenhang mit dem Endabsturz des 1. Hauptthemas (s. Nr. 81). Im übrigen ist, wie leicht er-

Die letzte ragende und drohende Höhepunktswende ist somit wieder nichts als ein reines, unisones Formzeichen der Steilstrebigkeit! mit seinem Absturz bricht in unbeschreiblicher Gewalt das wieder katastrophenartig wirkende letzte Ende ein (vgl. auch S. 496). Es genüge, auch bei diesem Vorgang auf einige musikalische Sondererscheinungen hinzuweisen. Das d-Moll tritt (11. Takt nach Z) ohne Terzton in der Leere des bloßen Quintklanges ein, der Satz der einzelnen Akkorde ist weit durch das Orchester gestreckt, überstreckt, so daß schon in diesen d-Moll-Klängen etwas von der Spannung liegt, die gleich hernach auch noch aus ihnen hinausweitet: nach zwei Takten erscheinen sie über eigene Grenzen hinausgezerrt zu Tönen, die über dem d einen Es-Dur-Dreiklang auftürmen; aber man beachte, wie auch dies durch den steilen Anwurf der Linien zur Höhe unmittelbar ausgelöst ist, wie die Anstiegsmotive der Blechbläser den d-Moll-Akkord selbst in die Höherschichtung auf Es hinaufreißen. Auch damit vollendet sich hier im großen, was die Takte von A keimhaft enthielten; nur daß dort der Es-Dur-Akkord, von den gleichen Motiven aufgeworfen, über der zu *des* sinkenden Baßlinie entstand, während hier das orgelpunktartige d als Baß- und Schlußfundament festgehalten bleibt. Was nebst diesen Steilbildungen zuletzt im großen Tosen der auseinander brechenden Klänge, der Übergewalt eines Weltzusammensturzes, noch übrig bleibt, sind die immer schärferen und dichteren, bloß auf gleichem Ton rhythmisierten Verkündigungsrufe, die zuerst in den Trompeten (bei Z) eingetreten waren; dazu auch noch überall wie in Steilspitzen herausragend die ansteigenden Quartsprünge und Halbtonschritte. Das aufgetürmte Es-Dur sinkt nach zwei Takten (15. Takt nach Z) erst ins d-Moll zurück, erhebt sich abermals daraus, dies zweitemal in bedeutend längerer, durch immer neu zur Höhe tragende Bläseransätze gehaltener Dehnung, und damit auch in einer Erhitzung und Dehnung der Hochspannung. Mit dem letzten Höhepunkt folgt Rücklösung in die durchsichtige Weite der bloßen Quintklänge vom d-Moll.

---

kennbar, das Motiv wieder von einer ganzen Reihe vorheriger Grundgebilde ableitbar.

## *Scherzo*

Das völlig Neuschöpferische in Grundtönung, Intuition und Charakter dieses Satzes offenbart nicht minder die Wunderkraft des Siebzigjährigen, der sein Scheiden fühlt, als im ersten Satz der weitausgespannte Kraftatem, der dem robustesten Lebenshöhepunkt entströmen könnte. Da man wußte, daß Bruckner hier das Werk seines Lebensabschiedes geschrieben, suchte man viel nach der Idee dieses Satzes herum, angeregt durch die leichtbeschwingten, phantastischen Tongebilde, deutete Elfen und Kobolde aus Rüpelthemen und Mitsommernachtstimmung, die noch manch Phantasiegelichter heraufbeschwor, und mehr wohl noch als der Themencharakter mochte die zweifellos ganz außerordentliche Merkwürdigkeit des gesamten Satzes dazu Anlaß geben. Dann reimte man sich von solchen Auslegungen aus noch Zusammenhänge mit den zwei übrigen Sätzen, die fast bis ins Erzählerische hinein zu diesem geisternden Intermezzo überleiten sollten. Das ist überdeutet; in der Tat zwar atmet dieser Satz eine Poesie aus, die alle Phantasie überschwingt und alle Stimmungen noch in eine dichterisch nie erreichbare letzte Zartheit übersteigert; aber mögen auch Märchensehnsucht und zauberisches Ausschwelgen noch so unabweisbar das rätselhafte Klanggetriebe umwölken, es gilt auch in dem Werke, wo das Deuten näher läge als sonst, die Stimmungen nicht an der Oberfläche zu suchen, sondern in der Tiefe zu verankern; sonst werden sie selbst hier ernüchtert, statt aus der Überfülle ihres ungedanklichen Urgrunds zu quellen. Hielte man sich an den erhabenen Grundernst von Bruckners ganz anderer Schau, an seine geläuterte Erlebnisfülle, so wäre aller erläuternde Spuk bald verschwunden, und gerade die Einheit mit den beiden anderen Sätzen ließe die wirkliche Bedeutung zunächst daraus suchen, wie die Idee des Scherzos an sich, d. i. sein bloßer Charakter, sich der Umrahmung einfügt, die in ihrer Lebensüberwindung fast das Scherzo überhaupt auszuschließen schiene; birgt doch ursprünglich dieses die rüstigste Lebensbetonung von den vier in der klassischen Symphonie herausgebildeten Sätzen. Aber aus dem allgemeinsten Grundzug des Werkes, der Lebensabkehr des Mystikers, ist auch der des Scherzosatzes umgewandelt, er zeigt hier statt der Fülle das zerstäubte Licht des Weltblicks, dem die Einheit mit dem Leben unter tiefsten und letzten Grunderschütterungen auseinanderbrach. Nicht also bestimmte Vor-
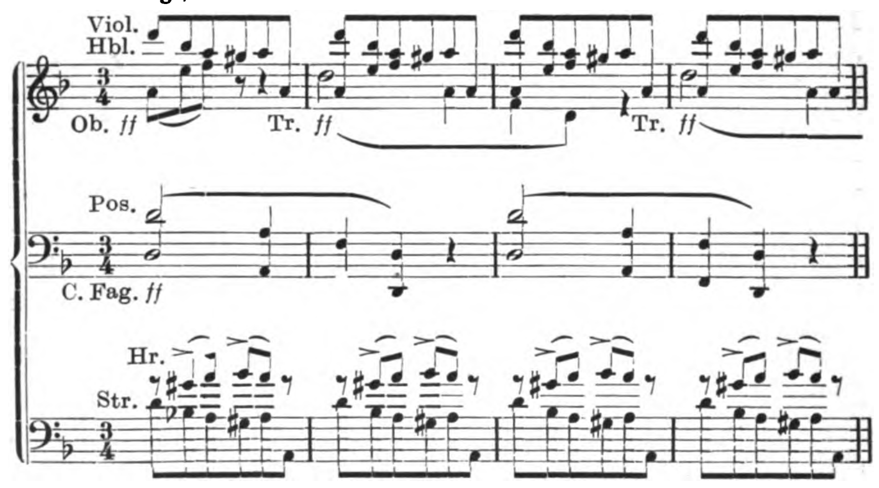
stellungen von einem Müden, der die Blicke auf Weltschönheit, Natur, Menschen und Lebensleuchten zurückschweifen läßt, treffen den Sinn im Kerne, sie deuten ihn, obwohl sie ihm nahekommen, nur in Umschreibungen an; er ist einfacher und allgemeiner: das letzte Daseins- und Weltsymbol — denn das ist der Scherzocharakter — aus jenen Abgründen erlebt, in die Bruckner vor der Neunten versank; daher im ganzen Klanggebilde das neblige Verfließen durch heiße jagende Visionen, das denn auch in der Tat der unbestimmt aufdringenden Stimmungsfülle nur im Taumel der Gesichte erscheinen kann. Im großen Grundklang dieser Symphonie sinkt selbst der allgemeinste Gedanke, der der Lebensauflösung, zu schicksalshaftem Grunderlebnis zurück; von ihm ist auch das Scherzo nichts als eine andere Verstrahlung, von seinem ganzen Dunkel durchdrungen und nur von andern Bewegungs- und letzten Lebensrhythmen durchschüttert. Durch jenes matt abgeblendete Licht, das in die allumbreitende Düsternis des Werkes aufgelöst wird, hasten denn auch bis zur rasenden Überhitzung die Themen und alle vorbeihuschenden Motive selbst, unterdrückte letzte Lebensdämonen des Scherzos von gespenstischer Halbsichtbarkeit[1]). Mögen sie darum auch manchen Klang aus beschwingter Lebensfülle und manchen Rüpelzug aufscheinen lassen, sie wollen nichts „vorstellen“ oder „darstellen“, ihre musikalische Fülle ruht jenseits des Oberflächenspieles, in dem sie zu romantischem Gedankengetändel aufbricht; in der Hinsicht kann man sich keinen größeren Gegensatz zur deutschen Romantik denken als Bruckner.

Formbetrachtungen, mögen sie dem gegenüber zunächst nüchtern erscheinen, decken doch fernste und zarte Zusammenhänge auf; zumal wenn man auch hier von dem innern Formgrundzug der Linienbildung ausgeht. Er ist hier mehr verschleiert, der Streckungsgedanke mehr ins hastende Treiben der Motive verzerrt; dennoch ist er in ihrem Untergrunde erspannt; man erkennt es schon äußerlich daraus, daß sie fast alle in ganz kurzen Augenblicken sehr weite Tonabstände umspannen. Mag dies auch bei ihrer lebendigen Charakterfülle leichter entgehen, so fallen doch im Vorausblicken Stellen wie diese gegen das Ende des Scherzoteiles (vor dem Trio) auf:

---

[1]) So sinkt das Scherzo auch in Klangbereiche zurück, deren versprengte Grundtönungen schon gelegentlich im ersten Satz aufscheinen; so bald nach Anfang in den vorbereitenden Verdichtungen zum 1. Hauptthema, bald nach A und auch bei C.

Nr. 92. **Bewegt, lebhaft.**




oder wie die allerletzten Takte der Scherzowiederholung nach dem Trio. Beide Stellen zeigen deutlich, wie sich alle Thematik in das beherrschende Formsymbol der Weitdehnung löst. In den Takten Nr. 92 sind die Streckungsmotive sogar dermaßen hervorgehoben, daß eine Imitation („Engführung") in den Blechbläsern (Einsatz der Trompeten einen Takt nach den Posaunen) ihre Willensgeste wiederholt und damit zugleich weiter durchs Satzgefüge ausbreitet, in dem sich dies Motiv ohnedies mehrmals hintereinander wiederholt. Kein Zufall, daß gerade diese Auflösung der vorherigen Motive in diese Grundbewegung auch mit einer Auflösung nach dem d-Moll-Dreiklang gepaart ist (nach vorherigen starken Tonartsverschleierungen). Auch die bewegten Achtelfiguren der Streicher zeigen namentlich (mit jedem Taktausklang) im Oktavsprung von a zu a diesen Grundzug; gerade bei schnell umspielenden Linienführungen pflegt normalerweise ein Verlaufen in engeren Intervallen, nicht aber in die stärkste Aufklaffung, der Ausklang zu sein. Die erwähnten allerletzten Schlußtakte zeigen, wie sich die Steillinien auch wieder mit der weit gestreckten Setzweise von Steilakkorden paaren. Es sind thematische Restlinien im Sinne von Auflösungsbewegungen, die alle früheren, aus dem geänderten Satzcharakter bedingten Verschnörkelungen vom gleichen Grundwillen in verschiedenen Themen und Motiven hier in den Bann des letzten allgemeinsten, auch hier fast nur noch absoluten Formausdrucks läutern.

Im einzelnen betrachtet, führt dies auch über die Formentwicklung und durch die Satzcharakteristik. Auch jener gemeinsame Formgrundzug der Motive ist anfangs verschleiert und tritt hinter eigenartigster Klangumwölkung zurück; in dieser sind zudem die thematischen Linien selbst so fein zersponnen, daß sie jeder hellen Abzeichnung zu entbehren scheinen. Zum Teil tritt bei ihnen im Scherzo weniger die lineare Formbewegung der Weitdehnung selbst als der Drang zu ihr hervor, der sich gegen Höhepunktsausladungen und Schlüsse hin auflöst. Im ganzen ersten Themenkomplex sind ferner die Linien kaum bedeutsamer als die ihnen voranzitternden wildgejagten Rhythmen des seltsamen Anfangsakkords und als der Gesamteindruck überhaupt, dem sie angehören. Auch dieser Anfangsakkord selbst enthält schon in seinen Spannungen, seinem Auseinanderstreben, verborgenen Streckungswillen; damit vereint er zugleich die zart versponnene Farbentönung[1]). Die melodische Hauptlinie umspielt die Klangmitte, das leichtbewegte Streicher-Pizzikato, aus Höhen und Tiefen, setzt dem abstürzenden Ansatz in den Flöten und I. Violinen von untenher die aufsteigende Gegenrundung in den Fagotten und Celli entgegen. Überall erscheinen diese Gebilde in eckiger Verstreckung den ersten gedämpften Klangtaumel hindurch, hernach mit den wilden Steigerungen der Klangverdichtung (über A hinaus) auch in ihrem Bewegungswillen gesteigert, an den Höhepunkten in kurzen hellen Spitzen der zackig hin und her bewegten Quintschritte herausspringend (vor B). All dies tritt hier durchaus nicht in den mächtigen Aufbauwirkungen hervor, die mit seinem ruhigen, breiten Gleichmaß der gesamte erste Satz enthielt, sondern in wildem, fast wirrem Ausbruch; zugleich ein Beweis, wie wenig dieser lineare Formgrundzug überhaupt aus dem Bilde fremder Kunst abzuleiten ist, wie er in der durchaus eigenen, stofflich gelösten Bewegtheit der Musik von breiter bis in allerleichteste Gestaltung schießt. Der Grundcharakter aber, der mit dem ganzen Satzanfang seine Auflösung in feinste Dämmer erfährt, ist von einer Fülle und Zartheit, die gleich dem ersten Anfang schon eine geschichtlich höchst bedeutsame Stellung in der Entwicklung des musikalischen Impressionismus zuweist, zugleich die anmutig leichten Motivzüge mit dämonischen Elementen verbindet; sie brechen namentlich in

[1]) Zur harmonischen Erklärung dieses Akkords und des ganzen Anfangsteiles vgl. meine „Romantische Harmonik“, 2. Aufl. S. 201ff.





den heftigen Unisonschlägen (bei B) aus, in die sich die ganze Klangspannung wiederholt löst, stets auf dem Grundton d. Mit ihnen bricht zugleich einer der Grundakzente des ersten Satzes hervor. Nebst der harmonischen und entwicklungsdynamischen Auslösung liegt vor allem auch eine rhythmische vor: anfangs in zartem Klanghauch verschwebend, findet der Rhythmus der ersten Einleitungsakkorde[1]) hier zum ersten Male seine Konzentration in massiver Tonfülle. Das Spiel der ersten Steigerungswelle leitet (vom 6. Takt nach C an) zu leichter verstreichenden Entwicklungen mit den hastenden Steigerungslinien in den Violinen; die ganze instrumentale Grundfarbe schlägt an dieser Stelle um, verblaßt bis zu zartester Verspinnung, durch welche die anwirbelnden Bewegungen der II. Violine hindurchziehen; im übrigen sind die Nachklänge des bisherigen gleichförmigen Grundrhythmus in den Bläsern überall von Restmotiven des Themas in einem kaum übersehbaren Geschwirre durchzuckt. Diese Restmotive lassen im Wechsel ihrer Bewegungen zur Tiefe und dazwischen spielender Gegenstrebung zur Höhe wieder schärfer den Streckungsgrundzug hervortreten. Sie verraten, wie übrigens die ganze Stelle, eine sehr deutliche Verwandtschaft mit jenem Anfangsteil aus dem ersten Satz, in dem aus der erhitzten Steigerung zum 1. Hauptthema gleichartig die scharfen Oktavsprünge aufblitzen (1. Satz, Buchst. B). Die spiralige Linie der II. Violine hingegen ist eine nur aus den neuen Grundrhythmen bedingte Umgestaltung der geschlungenen Motivlinien, die im ersten Satz wiederholt, namentlich innerhalb des 2. Hauptthemas, auftraten. Aus der Verdichtung dieses Klanggeflimmers löst sich schließlich (bei E) eine in gleichförmigen Schlägen des Grundrhythmus gehaltene Linie in voll ausbrechender Steilstreckung, fast ganz im Unison, nur durch leichte Dissonanzspannung zur Spitze hin geschärft, wobei ferner die drei Spitzentöne jedesmal durch Zutritt der höheren Holzbläser hell herausfunkeln. Die Bewegung über

---

[1]) Die Wiedergabe erfordert auch für diese Anfangsklänge bei aller Leishörbarkeit rhythmisch äußerste Schärfe (nicht etwa eine weich verschwimmende Ausführung!) sonst hätte Bruckner nicht die 1 ½ taktige Pause vorausgeschrieben! Im Zeitmaß ist dieses Scherzo, entgegen der sonst Bruckner entsprechenden Gemessenheit, überaus schnell zu nehmen; das entspricht auch schon dem ganzen Verfließen und Verflimmern. Man darf hier getrost bis an die Schnelligkeitsgrenzen gehen, die der Ausführbarkeit des ungemein schweren Satzes bei einem mittleren Orchester gesteckt sind.

den übermäßigen Dreiklang verstärkt den Ausstrebungsdrang; eine gewisse, Bruckner vielleicht unbewußte, Verwandtschaft mit dem Motiv von Nr. 91 aus dem Ende des ersten Satzes dringt hervor. Auch diese Entwicklung führt in eine starke Steigerungsverdichtung, bei der die leichtbewegten Achtelfiguren der Violinen zuletzt (vom 5. Takt nach F an) fast nur eine Beschleunigung der Gebilde in Vierteln bei E darstellen.

Dem Ausklang dieses Höhepunktes folgt aus plötzlicher Klangleere ein neuartiger Mittelteil des Scherzos, den allerdings nur teilweise auch neuartige Motive durchsetzen; die gleichmäßigen Achtel (zuerst im Pizzikato der mittleren Streicher) sind eine Wiederaufnahme der mit den letzten Steigerungen verdrängten und überrauschten Anfangsrhythmen. Der neue Teil ist vor allem in leiserer, noch geheimnisvollerer Tönung gehalten. Leicht verschleierte Ausbreitungsfiguren in den Violinen leiten zu milderem Spiel neuartiger, wie aus der Ferne freundlich hereinklingender Tanzrhythmen in den Holzbläsern, aus denen bereits zart spielerisch, mehr in Märchencharakter getaucht, eine Ländlerweise aufklingt. Auch die Instrumentation trägt etwas Bukolisches, besonders mit den hin und herspringenden Oktavbässen in der Fagottstimme; die harmonischen Wendungen bringen zudem ein helleres Aufleuchten, doch hält sich die gesamte Eintönung in schattenhaft versponnenen Klängen. Rasch werden auch sie wieder von neuansetzenden Violinfiguren überstrichen, die dem vorangehenden Teil (von D an) angehörten und auch mehr und mehr die freundlicheren Motive dieser mittleren Episode verdrängen; sie treiben in eine neue Steigerungsverdichtung, aus der schließlich (bei J) das Anfangsthema wieder ersteht, nicht in plötzlichem Einsatz, sondern in allmählicher Überleitung, in die bis zuletzt ländlerartige Motive in den Holzbläsern noch Stimmungen und Anklänge aus dem Mittelteil hereintönen lassen; schon die Motive selbst greifen damit überall kunstvoll in Wechsel und Übergang der Teile ein. Somit ist die ganze Scherzoanlage mit dem Herausdringen jener mittleren Episode und unvollkommener Motivsonderung sehr klar. Der dritte Teil tritt nicht mit einer Reprise ein (gerade die charakteristischen allerersten Anfangstakte wiederholen sich hier nicht), sondern mit einer Entwicklung, die unmittelbar in eine spätere Stelle, bereits eine Weitersteigerung jenes früheren Anfangs hinein

leitet. Themen und Entwicklungen des Anfangsteils steigern nunmehr gegen den Schluß hin immer ausgeprägter in Steilbildungen, bis (bei O) die eingangs erwähnte deutlichste Rückleitung in den umspannenden linearen Grundwillen des ersten Satzes (s. Nr. 92) erfolgt. So stark ganz andere Erscheinungen diesen inneren Grundzug der Linien verdecken, von ihm durch die ganze höchst eigenartige Charakteristik ablenken, er wirkt im Verborgenen aus dem ersten Satz weiter; nicht nur dieser Schluß, auch sämtliche Verdichtungen lassen ihn jeweilen gegen ihr Ende hin deutlicher zum Vorschein kommen.

Die erhitzten Impulse der gleichmäßigen rhythmischen Schläge steigern sich mit dem Trio in wild fliegende Hast; dies zeigt schon der Übergang; denn nach dem letzten Scherzohöhepunkt nur von der Pauke aufgenommen, gleiten die motivischen Grundrhythmen leise über das Dunkel der gedämpften Streicher, zugleich in die Klangschwüle der neuen Tonart Fis-Dur eintauchend. Bruckner dringt hier schwer Traumhaftem entgegen. Die Fis-Dur-Wendung nach dem d fließt — ganz ähnlich wie Kreuztonartswendungen im ersten Satz — nicht in grellem Lichtwechsel, sondern in mildem inneren Aufglühen ein. Man beachte auch die gleichartigen kurzen Baßtöne zu jedem Taktanfang: Ausdruck pochenden Drängens, wie es Bruckner gewöhnlich (vgl. S. 390) in stärksten Steigerungserhitzungen bringt; das in weiten Sätzen spiralig aufstreichende Motiv der I. Violine (Spikkatoton mit Dämpfern!) löst sich zuerst nur unauffällig, wie die Umrandung der ersten zur Höhe treibenden Klangwelle heraus, visionär durch die fieberhaften Verschleierungen hindurch hastend. Traumhaft wie das Ganze sind auch die aufzuckenden Kraftlinien in den Flöten[1]). Die gesamte Klangimpression ist wieder eine der

[1]) Rein ihren Linienzügen nach tragen diese Flötenfiguren wieder besonders weit ausgespannten Streckungscharakter. Verwandtschaften mit Gebilden aus dem 1. Satz sind trotz der völligen Umwandlung des Grundcharakters unverkennbar; so mit den gleichfalls von Flöten intonierten, sonst einer fast gegenteiligen Gefühlswelt erhabener Ruhe angehörigen Höhenfiguren zu Beginn der Durchführung (7. und 13. Takt nach N im 1. Satz). Motivisch noch unmittelbarer ist die Figur schon in den Teilen des 1. Satzes um T vorhanden, dort gleichfalls der Flöte (zugleich mit den Violinen) angehörig (s. Nr. 88). Man beachte auch, wie sich im Trio die Figur wieder (ähnlich wie am Durchführungsbeginn des 1. Satzes) in versteckte Taktwinkel

allergenialsten aus aller Tonkunst überhaupt; kaum faßlich, daß diese gewaltige Überhitzung, zugleich die unendliche Leichtigkeit und kaum greifbar zarte Ausspinnung dieses ganzen Klanggewebes Schöpfung des gleichen Meisters sein konnte, dem breitwuchtige Grundart von Wuchs und Wesen auf bis ins Schaffen hinein ständige Eigenart blieb.

Es ist leicht zu überblicken, wie mit den Wellenverdichtungen zugleich weitere, noch in mancherlei Abänderungen hineingezerrte Umbildungen dieses Motivs die heiß hingehauchte Musik durchziehen, die auch über seltsam getrübte Akkorde trägt. Am Gipfel der ersten Steigerung (4 Takte vor Q) erscheint dann das Motiv auf eine Zuspitzung zu immer wiederholten Leittonschritten beschränkt, und im raschen Übergang zum pp schlägt die intensivste Erhitzung zu milder ausschwelgenden Klängen um. Tonart (g-Moll) und Motive fließen in neuen Charakter über. Formal einen Gegensatzteil innerhalb des Trios einleitend, zeigt auch diese Wendung, wie sich bei Bruckner alles im Zuge der Entwicklungsdynamik herausbildet. Dieser neue Teil scheidet sich vor allem von der früheren Hast der Rhythmen und Motive durch ruhige, zartest aufblühende Melodie. In den Violinen breitet sie auch getragenere Rhythmen (Ganztaktduolen) über das dreiteilige Grundmaß der Holzbläserakkorde, ihr Ausdruck schwillt voll Sehnen in die Weite und ihre ganze Entfaltung ist eine der berückendsten Eingebungen selbst innerhalb der Brucknerschen Melodienfülle. Aber diesen neuen Teil durchzieht zugleich ein Weiterwirken des vorherigen; zunächst ein Weiterpulsieren vom Rhythmus, wenn auch etwas gestillter im Zeitmaß und fast überhaucht von den ruhig gehaltenen Streicherakkorden des neuen Themas; er gleitet nunmehr durch die zwei tieferen Oboenstimmen; in der ersten Oboe aber vollzieht sich eine noch kunstvollere und verborgenere Rückleitung zum Anfangsteil des Trios: sie scheint zwar zunächst nur eine Imitation der Violinmelodie (unter Richtungsumkehr) zu bringen (vom 2. Takt nach Q an), leitet aber damit auch in beruhigteres Nachklingen des Flötenmotivs vom Trioanfang zurück.

So breiten diese hindurchgleitenden Nachklänge und Anklänge aus dem Anfangsteil zugleich mit der geschlossenen Überleitung

---

hineinhängt; ferner wie sich die taumelnde Hast im ganzen rhythmischen Bild ihrer fortschreitenden Motivverkürzung und Taktverschiebung darstellt.

auch eine Einheitlichkeit über den ganzen Satz, der sich aus dem Wechsel beider Teile über folgende Anlage entwickelt. Dem ersten Gegensatzteil folgt (wieder ähnlich durch den Paukenrhythmus vermittelt) zunächst abermals (R) der Anfangsteil unter kleinen Veränderungen, und auch er öffnet sich nochmals zum gelösteren Klanggebilde des zweiten („Etwas ruhiger", 13. Takt nach S); schließt man zunächst den Überblick über das ganze Trio, so zeigt sich eine Anlage, die außerordentlich klar diesen mittleren Teil heraushebt: nach längerer Ausweitung seiner Melodien folgt nämlich abermals der Anfangsteil (Tempo I, 17. Takt nach T), dann nochmals (bei V) der Gegensatz, wieder etwas kürzer, und schließlich (bei W) wieder der Anfangsteil. Wäre man demnach der äußeren Anlage nach an siebenteiligen Rondowechsel mit den zwei Themen gemahnt, wobei der Gegensatzteil dreimal aufscheint, so sind es nun gerade dessen Veränderungen, welche dieser Formanlage ihr besonderes Aussehen geben: schon den äußeren Ausmaßen nach erkennt man, daß dem mittleren dieser Gegensatzteile, der im 13. Takt nach S eintritt, das Schwergewicht zukommt; ferner bestätigt das sehr auffällig die Tonart, indem er hier auf dem Grundton fis (in Moll) eintritt, die beiden anderen Gegensatzepisoden hingegen in g-Moll[1]) aus der Gesamttonart rücken. Auch die drei Gegensatzteile selbst weisen also in ihrer Anlage auf die Bedeutung des mittleren von ihnen (13. Takt nach S), der denn auch den kostbarsten Kern birgt. In ihrem fortwährenden Wechsel zwischen visionärer Überhitzung und linderem Veratmen löst sich hier die Musik in trunkenste Stimmungstiefe, schwer ausgegossene Klangschwüle. Es ist der dunkelste, leiseste und doch durchsättigteste Teil der Musik, die Tiefenmitte nicht nur des Trios, sondern des ganzen Scherzosatzes. Auch die Klangfarben hüllen ihn in mildestes Dunkel; die Melodien strömen erlösend ausgebreitet im sinnlich satten Unison von hohem Cello und tiefer Violine (hier ohne Dämpfer aus den umgebenden Tonschleiern sanft herausgehoben), getragen von der weichen Untertönung der Streicherakkorde, die noch leises Nachwellen der Melodie in Oboe und Fagott durchzieht; all das aber ist übergossen von dem linden Geplätscher einer harpeggienartigen Wellenfigur, die über zwei Flötenstimmen wechselt, später in die etwas dunkleren Klarinettentöne hinab-

[1]) Man beachte wieder das Verhältnis der chromatischen Sekundhebung, vgl. S. 577f.



taucht. Das Stimmungswunder dieses Mittelteiles ist eine der tiefsten Ausatmungen romantischen Geistes. Hier lösen sich auch fast ganz die letzten, abgestillten Impulse, die von den hocherhitzten Anfangsklängen des Trios her noch durch die Rhythmen der begleitenden Streicher hindurchziehen. Wo diese Klänge wieder zu zerfließen beginnen, da drängen zuerst in kurz angerissenen leisen Tönen einer Violinstimme jene gleichmäßig raschen rhythmischen Schläge wieder durch (vom 4. Takt nach T an), die dann den wiederkehrenden Anfangsteil von neuem durchsetzen[1]), auch den nochmals unterbrechenden Gegensatz. Und wie am Eingang so bilden sie auch am Ausgang des Trios die Überleitung zu den gleichartigen Rhythmen des wiederkehrenden Scherzos. Mit ihnen durchdringt fließender Zusammenhang die Teile des ganzen Satzes, die sich im Trio dabei sogar zu Gruppen von selten symmetrischer Anlage ausfalten.

## *Adagio*

Auch das Ereignis des letzten erlösenden Veratmens, das hier von ferne einer „Idee" in der Musik zu dienen scheint, strömt durchwegs in überideeller reinster Musik aus. Soweit sie daher Deutungen erträgt, sind auch sie nur aus den tönenden Symbolen selbst, den unmittelbar und nicht gedanklich sich vermittelnden „Willensabbildern" zu schöpfen. Immerhin mögen sie in stärkerem Maße auf ein bestimmtes, das letzte Erlebnis, gerichtet sein als sonst in Bruckners Symphonien; aber eben dies Sterben und Verwehen erfaßt hier alle inneren Vorgänge der Musik in einer Weite und Urtiefe, die von vornherein über gedanklichen, noch so philosophisch abstrakten Inhalt hinausträgt; so ist denn diese Musik von den ersten Klängen an aus dem schwersten, mystisch-religiösen Erleben gestaltet. Der ganze Satz hält die schwebende Grenze zwischen Licht und Verlöschen. Das liegt ebenso an geheimnisvoll verflackerndem Zwielicht seiner Grundtönung, wie in den formalen Erscheinungen: deren Grundzug ist das Zerfließen. Daher überall das Zwischenbereich von abgrenzbaren Gebilden und fließender Entwicklung, im Laufe des Satzes weitaus mehr gegen diese hin ausströmend. Der Tonstoff scheint förmlich selbst mit all seinen Gebilden zu verwehen, die Musik überhaupt aus allem Klang hinaus zu entfliehen,

[1]) Sie erscheinen zuerst im Pizzikato, gehen dann in den anfänglichen gedämpften Bogenton über.



und der gesamte Aufriß der Form ist im Grunde die Entwicklung des einen Gedankens der Auflösung. Form wird hier wieder zur Entformung. Auflösung ist im Grunde an sich ein musikalischer Begriff. Aber auch schon die Themen sind hierauf gerichtet; in der Art, wie sie in ihrer ersten überweltlichen Größe ertönen, tragen sie den Zug zur Auflösung schon in sich selbst. Das kennzeichnet ihre ganze Prägung und dann auch ihre Bedeutung für die Satzentwicklung.

Selbst in dem großen, erst für sich verstreichenden und wieder in die Leere vertönenden Eingangsthema verfließen die inneren Teilabgrenzungen. Eine Entwicklung über drei Hauptmomente streicht vielmehr in einem einzigen Zuge durch das dunkel symbolische Gebilde. Man betrachte es am Beispiel Nr. 72.

Drei Teile liegen darin und sind doch nicht voneinander zu lösen, ein jeder trägt den Willen zum nächsten in sich und erfüllt sich in auflösendem Übergleiten zu diesem. Aus dem ersten, gleich in der weitklaffenden Nonenstreckung ausgespannten Bogen, der auch gleich aus den harmonischen Kreisen hinaus leitet, löst sich der Wille zum Anstieg, der durch die drangvollen chromatischen Höhenstrebungen des mittleren Teiles gegen den letzten Teil hin führt, der wieder in weiten Intervallen den Zug zur Höhe in erlösenden Weiheklängen vollendet. Daher auch die überaus auffälligen Wandlungen im Klangcharakter dieses 1. Themas: der Erlösungswille im weitausdrängenden 1. Teil ist in der bloßen Formgeste unbegleiteter Linie[1]) gehalten (I. Violine), der Kampf um die Entfesselung in den verkrampften Klängen der Alterationsakkorde[2])

[1]) Namentlich der fallende Oktavschritt deutet den Zusammenhang mit dem 1. Hauptthema aus dem 1. Satz an; im Laufe des Satzes, wo er sich vielfach als zwischendurch aufscheinendes Teilmotiv isoliert, noch deutlicher.

[2]) Die ansteigende Chromatik im Thema ist allgemeinstes Symbol der Sehnsucht für die ganze Romantik geworden. Welche Enge, dies als Entlehnung aus dem „Tristan“ zu bezeichnen! Da müßte das „Tristan“-Motiv mit der ansteigenden Chromatik selbst „entlehnt“ sein. Allen Zeitaltern werden bestimmte letzte und typische Ausdrucksbewegungen für ihre gesamte Musik gemeinsam, wie denn z. B. in Wagners „Parsifal“ gewisse Grundformen aus Palestrinas Tonsymbolik einfließen, die dieser selbst noch älterer Liturgie entschöpfte, ähnliche, wie sie hier den entrückten Schluß des Brucknerschen Themas in sich auflösen; (gerade sie hat übrigens Bruckner auch schon viel früher und noch vor Wagner verwendet). Im übrigen ist es gerade erstaunlich und bewundernswert, wie grundverschieden gegenüber Wagner hier die ansteigende Chromatik harmonisiert ist; die Akkorde lassen

(Streicher und die bange Choralfarbe der Blechbläser!) und der erlösende Ausklang in sphärischen Klängen der weit ausgefalteten Dreiklangskonsonanzen emporgetragen; auch ist er in altkirchlichen Tonfällen von Terz- und Sekundfortschreitungen der Klangfundamente gereiht, die Hauptlinie dabei in den archaistischen parallelen Sexten und Quinten (aus dem Dunkel des Blechbläserklanges lösen sich mit den hohen Streichern die orgelartigen Höhenklänge der Holzbläser). Zugleich ist auch hier erst die Tonart erreicht, die des Endes, der auch im großen die Satzentwicklung zuletzt zuströmt, das strahlende E-Dur; der Anfang hat keine feste Tonart[1]). In seinen drei Teilen vom Formwillen nach der Höhe verschiedenartig durchsetzt, von der jähen Ausstrebung des ersten bis zur weitausweisenden des letzten, ist das 1. Thema als Ganzes ein riesiger Zug der Aufwärtsbewegung. Auch hier tragen alle die Hochstrebungen durchaus nichts architektonisches mehr an sich, sondern fließen nur als Willens- und Richtungsausdruck in die Bewegungen ein. Aufbau und Wandel im Thema werden deutlicher, je mehr man in seine durchgehende innere Entfaltung einblickt, und sie erschließen sich noch voller, wenn man ihre Auswirkung an die gesamte Satzentwicklung hinaus erkennt; keine Gedanklichkeit liegt also darin, sondern in das Tonbild aufgefangenes Seelentum.

Die übrige Satzform ist im Grunde der Weg des 1. Themas: der Durchgang zu den Sphären hinaus, die sein Ende andeutet. Die aber sind dann am Schluß des Satzes nicht wie in Werken der Lebensbetonung in vollstem symphonischem Strahlenglanze ausgegossen, sondern als das milde, gleichförmige Licht der letzten mystischen Gelöstheit. Schon der erste Entwicklungsweg nach dem Thema zeigt die Ausbreitung eines seltsamst verflackernden, gebrochenen Lichts. Es steigt aus dem Dunkel auf, das sich unmittelbar nach dem Thema in den Tiefenmotiven der allein übrig bleibenden Baßlinie symbolisiert; im nächsten Takt erhebt sich aus den Bässen selbst eine hoch aufgereckte Linie, die in die neue geschlossene Entwicklung überleitet. Auch dieser erste Entwicklungsteil gehört zu

nicht die erotische Intensität des „Tristan"-Motivs aus sich herausschwellen, sondern sind dumpf und lastend, auch entströmt ihnen die Melodie nicht freigelöst, sondern sie halten diese in gequälter Verstrickung.

[1]) Vgl. hierüber S. 562.

den genialsten Klangwundern der gesamten Musik überhaupt; wieder dringen volle impressionistische Züge[1]) ein, der Eindruck (freilich nicht der einzige dieses musikalischen Reichtums) wäre fast in die Worte zusammenzufassen: fließendes Klanglicht. Alle motivischen Linien scheinen auch in seinem Zittern zu verschimmern. Sogar die Harmonik selbst verstrahlt in gebrochenen Dissonanzen und verläuft dabei im Wellenbild aufglühender und wieder verblassender Klangwendungen, an sich zwar schroffem Wechsel von Kreuz- und Be-Akkorden, aber aus aller Grelle stets zu mysteriöser Grundtönung gedämpft. Darin verziehen und verschlingen sich Linien aus dem ersten Teil, man könnte fast sagen aus dem ersten Seelenbereich des Themas. Weitgezogen, dann in fließender Zusammendrängung erscheinen die hohen Bogenbildungen des Anfangsmotivs, im Ausdruck zu heiß ungestilltem Sehnen hinausgesteigert. Seine Ansätze sind in der Tiefe und Klangmitte von reinen Ausdrucksgesten des Steilanstiegs durchkreuzt (4 Takte vor A in den Bratschen und Klarinetten), die motivisch vom Ende des 2. Thementaktes abgeleitet sind. Schon hier, wie im folgenden Teil, erscheinen alle Streckungsmotive intensiver noch als im ersten Satz zu heißem Verzückungsausdruck gehoben (so hernach auch die geschlungenen Teilmotive im 3. Thema). Daran liegt es vor allem, wenn (wie auch bei der ganz anderen Charakterwandlung im Scherzo) die lineare Formidentität bis zur Unauffälligkeit verhüllt ist. Aber sie durchzieht wieder den ganzen Satz, und gleich wenn man Ziel und Gipfelung dieses ersten Entwicklungsteiles betrachtet, wieder in einer ihrer scharfen Steilwinkelungen: man beachte im 1. und 2. Takt nach A die Violinstimme über dem ersten Streckungsbogen des Themas (in den Hörnern); aber auch hier ist dies höchst eigenartige Gebilde mit seiner ganzen Linienenergie zugleich mehr in die Impression des Flimmerns in höchster Höhe getaucht.

Dieser ganze Höhepunkt ist charakteristisch, indem er den Entwicklungsteil nicht zu einem symphonischen Kraftausbruch,

---

[1]) Man darf dies nicht bloß von der Moderne aus rückschauend betrachten; Bruckners Impressionismus ist hier ein anderer als der von Debussys zarten Naturstimmungen; es ist kein Zufall, daß gerade der Mystiker an die Grenzen von Ton und Licht hinausgelangte, d. h. Klangvisionen schuf, die in der Tat sehr stark lichtartige Vorgänge widerspiegeln, ihre eigentlichen feinverzitternden Bewegungen vom Klanglichen aus wieder zu erreichen, zu gestalten streben. (Vgl. die Anm. S. 253.)

sondern in die stärkste Brechung des geheimnisvollen Klanglichtes leitet. Die Harmonien sind buchstäblich im Zerstäuben (sie zerfallen, wie schon an andrer Stelle (vgl. S. 582) auszuführen war, in gesonderte Einzelakkorde), und die instrumentale Färbung stellt trotz des voll beteiligten Orchesters keine vollgeballte Klangfülle dar, sondern in unerreichter Tönungskunst die Wirkung eines tiefdunklen Kerns und aus ihm herausschießender Strahlen von halbleuchtender bis zu grell aufblitzender Helligkeit. Auch diese Klangvisionen verzittern in mehrfachen harmonischen Farbenwellen und leiten dem Ziel entgegen[1]), das den bisherigen Entwicklungsweg nach dem Anfangsthema erst voll verstehen läßt: es ist das geheimnisvolle Zerschimmern von Klanglicht und Bewegung gegen den dunkelsten, hochmystischen Kerngedanken des ganzen Satzes hin, das 2. Thema, dem Bruckner in der Partitur die Worte „Abschied vom Leben" hinzuschrieb (bei B beginnend). Das innere Hauptgebilde liegt in den Tubenakkorden, und mit ihnen ist eigentlich der Sinn der gesamten Brucknerschen Choralthemen seiner letzten Vollendung zugeführt, — wie alles in diesem Satze. Das Choralthema aber ist vom fließenden Licht der Violinfiguren umwogt, die hier aus der früheren Gestalt der hochaufschießenden Bewegungssteile (s. Takt A, Violine) fast ganz ins Zittern und Flackern des Tremolos aufgehen und nur mit dem letzten Taktende jeweilen den letzten Rest des Streckungsmotivs in einem Oktavschritt noch aufblitzen lassen; zwischendurch Zuckungen eines rasch aufwärtsstrebenden kurzen Motivs in den mittleren Streichern (Bratschen). Neu und einzigartig ist die gesamte Farbenwirkung: das hocherhabene Urlicht des Tubenklangs von einem Strahlenschimmer der hellen Streicherklänge umgossen, aus dem die höchsten Töne (namentlich mit dem Oktavmotiv) wie in einzelnen Strahlen herausschießen, und nach den Tiefenrändern zu tauchen diese wunderbaren Klänge in das verschwimmende Dunkel der tremolierenden Baßtöne; überhaupt ist diese gesamte Umspielung des Choralkerns nicht im gleichmäßigen, sondern im zitternden Licht der tremolierenden Tongebung gehalten. Auch das Tubenthema selbst ist an letzte heilige Weihe entrückt, nur milde dringt aus der ruhigen Tragik der sinkenden Klänge ein letzter entsagender Leidensausdruck vom „Abschieds"-Erlebnis. Das Irisieren

[1]) Man beachte auch den Ankündigungscharakter in den rhythmischen Motiven der Trompete, (in Imitationen mit den Auftaktfiguren der Violinen geführt).

von Aufglühen und Verdunkeln, das bis dahin die ganze Musik durchzieht, durchstrahlt im weiteren auch das Tubenthema selbst: seinen vier ersten b-Moll-Takten folgt ein Neuansatz in A-Dur.

Wenn man nun erkennt, daß seit dem 1. Thema die ganze Entwicklung, aus dessen erstem Teilgebilde bestritten, nur der Vorbereitung und Einhüllung dieses hocherhabenen Tonsymboles, des 2. Hauptthemas, diente, so sieht man weiterblickend die Vollendung dieses Vorgangs, indem ihm die gleichen Motive und Klangfarben noch verlöschend nachfolgen, bis zum Eintritt eines weiteren, des 3. Hauptthemas (bei C). Als zweites Hauptthema wäre es formal — d. h. vom Standpunkt des Gesamtüberblicks — fast eher zu bezeichnen; denn es ist einer der Sätze, in denen sich die Themendreizahl nicht in solch formbeherrschender Gleichgewichtigkeit äußerlich darstellt wie in den Anfangssätzen; das Tubenthema, dem Eintritt nach als das zweite festzuhalten, durchbricht (wie in langsamen Sätzen öfter das Choralthema, vgl. IV. Symph.) einen Wechsel der zwei übrigen (des 1. und 3.) nicht regelmäßig; inhaltlich aber ist es, wie schon Bruckners Bemerkung beweist, der Hauptkern, und auch im übrigen vollzieht sich nun die Formanlage nicht so ganz einfach und regelmäßig in einem Wechsel vom 1. und dem nun folgenden 3. Hauptthema, das auch im Charakter am ehesten die milder gelösten Züge des sog. Gesangsthemas trägt.

In ihm tritt auf den ersten Blick das Stimmengewebe wieder hervor, das mehr die Züge schmiegsam bewegten Rankenwerks trägt, ähnlich wie es sich auch im ersten Satz innerhalb des Gesangsthemas am stärksten ausbreitete, hier aber ist es in viel lebhafteren und kürzeren Verschlingungen gehalten. In der oberen Hauptmelodie liegt gleichfalls etwas Gewundenes, teilweise in Steilbildungen (namentlich von Oktavsprüngen) übergehend; ihre ersten vier Töne wirken wie eine Umbiegung des Tubenchoralthemas, eine Verwandtschaft, auf die Bruckner hernach noch deutlicher zurückweist. Ein verhaltener ekstatischer Ausdruck durchgießt auch bei diesem Thema die Melodiengänge. Technisch ist die Setzweise ungemein fein durchbrochen und hält Linien wie Rhythmen in gewichtsloser Schwebe. Im Lauf seiner ersten breiten Entwicklung, die aus mehreren Steigerungswellen besteht, ist namentlich (im 7. und 8. Takt nach C) ein beruhigteres Ausklingen in starke Andeutung vom ansteigenden

Endteil des 1. Hauptthemas bemerkenswert; dies beruht im visionären Charakter des Ganzen: das letzte Erlösungssymbol scheint in blassem Durchdringen auf (so auch im Hörnersatz, einer blasseren Andeutung der Tubenchoralweihe); in der weiteren Entwicklung nehmen die geschlungenen Linien immer ekstatischer gezerrte Formen und getrageneren Ausdruck im Zuge zur Höhenentwicklung an. Mit dem Ausklang dieser Themenentwicklung (4 Takte vor E) überwölbt ein letzter Steilbogen im Höhenklang der Flöte einen festliegenden, aber von starker Spannung geladenen Akkord der Streicher.

Damit wäre formal die Exposition der drei Hauptthemen vollendet. Wenn nun der Wechsel vom ersten und seinem eigentlichen Gegensatz, dem dritten, sich keineswegs, wie es nur anfangs den Anschein hat, in einfacher Folge vollzieht, so liegt es einmal daran, daß die einzelnen Teile selbst mehr und mehr in den Zug der Auflösung hinausverwehen, dann aber an der Durchsetzung mit dem zweiten, dem Tubenthema; diese aber vollzieht sich nicht nur in Unterbrechung des übrigen Anordnungswechsels, sondern in dem Einfließen von Zügen dieses Themas in die anderen thematischen Linienzüge selbst; es ist eine Auflösung der thematischen Gebilde ineinander. Der symbolische Sinn hinter diesem formalen liegt offen, wenn man sich der Bedeutung erinnert, die Bruckner diesem 2. Thema gab.

Der symphonische Weg stellt sich, in großen Zügen verfolgt, nun folgendermaßen dar. Das 1. Hauptthema setzt zu breiterer Durchführung an, zuerst zweimal hintereinander in einer steigenden Sequenz, auf E-Dur, dann auf Fis-Dur schließend. Schon das spiegelt und steigert im großen den aufschwebenden Weitungszug zur Höhe im Thema selbst. Ein weiter folgender, abermals durch die Tiefensymbole der bloßen Baßlinien unterbrochener dritter Ansatz (bei F) bringt nun gleich eine innere Wandlung, und es ist wieder eine von der Art, die bereits durch den Vorausblick auf das Ende bedingt ist: erste vorbereitende hohe Feierlichkeit. Formal wäre es gut möglich, bis hieher den Brucknerschen Sonatentypus festzuhalten: Exposition dreier Themen, dann (bei E) beginnende Durchführung; von hier an würde nun die weitere Anlage in der für Bruckner durchaus typischen Art durchsetzt und durchbrochen sein: durch die gesamte Hinwendung

an das Ende, sein Vor-Anklingen, Ankünden, sein Nahen und Wiederunterbrechen der zu ihm flutenden Entwicklung bis zum gewaltigen letzten Ausbruch. Dieser Weg nun ist hier ein besonderer, wie auch das Ende selbst ein anderes als in Bruckners übrigen Schlußgestaltungen. Die rein formale Änderung, die damit aufscheint, nähert nun, wie bereits erwähnt, das Weitere mehr einem rondoartigen Themenwechsel als einer Sonatenfortführung, ohne daß aber der eine oder der andere Anlagetypus mehr als in verschwimmender Auflösung hervortreten würde, — ein besonders deutliches Bild, wie die äußere Anlage hinter die Entwicklungsidee zurücktritt.

Die neuartige Wandlung beim erwähnten drittmaligen Themenansatz (bei F; Bedeutung der Dreizahl!) liegt zunächst in den Baßlinien; es ist die erste Wiederaufnahme einer schreitenden Bewegung, viel feierlicher und gelöster noch als im ersten Satz; sie verliert sich zunächst wieder, um aber später nochmals und bedeutungsvoller wiederzukehren. Es sind Baßlinien, die hier an die majestätisch ausschreitenden aus Bachs und Händels Kirchenwerken erinnern. Über ihnen vollzieht sich ein klarer Ausbruch der Streckungsmotive; der erste Thementeil erscheint in einer steilen Auftürmung. Seine Ausstrebungen sind in Doppelführung ineinander geschoben, erst im Massiv der Blechbläser, dann (vom 2. Takt nach F) in Engführung in den Holzbläsern; aber noch mehr: auch jede der beiden Einsatzführungen ist zu ungeheuerer Raumplastik durch die Riesenbogen einer Gegenbewegung ausgewölbt; die Blechbläsergruppe nämlich nimmt das Thema in fallender und zur Höhe zurückreißender Umkehr auf, gleichzeitig mit der Gegenkontrapunktik der II. Violinen, die es in seiner ursprünglichen, erst hochauf, dann zur Tiefe gezogenen Form bringen; und ebenso ist der hineingerenkte Fugierungsansatz vom 2. Takt in gleichzeitig doppelte Richtung gewandt: in den Holzbläsern zur Tiefe, in den Bratschen zur Höhe einsetzend. Daß dabei beidemale die stärkeren Klangmassive, die Blech- und dann die Holzbläser, das Motiv mit der E n d wendung zur Höhe (im Oktavschritt) bringen, hebt wesentlich den Charakter der Steilstrebung, der hier überhaupt verstärkt herausbricht. Zu alledem und den schreitenden Bässen aber tritt eine auffällige Linie der I. Violine, die nichts anderes als das 3. Hauptthema (s. Takt von C, Oberstimme) darstellt, aber hier gleichfalls aus der anfänglichen Milde in wilde Aufstreckung weitester Intervallbewegungen gezerrt, zu höchster Form- und Ausdrucksekstase, gleichzeitig in der rhythmischen Gelöstheit

synkopischer Einfügung. Das Ganze ist eine von Bruckners gewaltigsten kontrapunktischen Raumperspektiven. Wo sich das Gefüge wieder löst (4 Takte vor G), geschieht auch das in einem äußerst raumplastischen Vorgang: innerhalb der plötzlich aufgelichteten Klangleere entschwebt auch die fallende Tiefenlinie in die aufgelösten Töne von Klarinette und Pizzikato der II. Violine, während die einzelnen, dünn gesetzten Streckungsmotive in die gelöste Weiterentwicklung heben. Die bei G in neuer Entwicklungswelle ansetzende Durchführung des 1. Hauptthemas bringt dessen erstes Teilmotiv wieder in der Tiefe, immer weiter zur Höhe gestreckt und gesteigert, dabei aber überwölbt von Umkehrungsformen und weiteren Umbildungen phantastischer Art wie von G an in der I. und II. Violine. Diesen Teil durchbebt bereits in den mittleren Streichern ein erstes, kaum herausdringendes Tremolando, welches, für sich unscheinbar, wieder in hohem Maße Bruckners Entwicklungskunst zeigt; seine Bestimmung ist eine vorbereitende: mit den Linienweitungen steigert es sich, um dann zu beherrschender Bedeutung auszuschwellen, wenn die ganze Entwicklung schließlich (bei H) in die zitternde Klangvision umschlägt, die früher das gleiche Motiv mit ihrem gebrochenen Leuchten umhüllte (bei A) und das 2. Thema vorbereitete.

Auch hier trägt diese Stelle, im fernen Aufdämmern des Endes, vorbereitende Bedeutung; aber ihre Klangmystik enthüllt diesmal nicht das Letzte, das Urgeheimnis vom 2. Hauptthema, führt nicht bis zum Choral, sondern öffnet sich gegen den weiteren Weg zum Ende; das fließende Licht verflutet in die volle, von höchster Spannung erfüllte Klangleere einer Pause, aus der zunächst in ganz durchsichtigem Satz, auch fast visionsartig, das dritte, das Gesangsthema ersteht, auch hier in der Bedeutung der Wegunterbrechung, nochmals beruhigenden Zurückflutens (vgl. S. 654); es verflüchtigt sich rasch, zur Höhe verschwebend.

Sosehr für schematischen, an einen klassischen Formtypus gefesselten Überblick nun durch alle diese Wandlungen und Auflösungen die Formanlage zerstört scheint, so klar entschleiern sich thematisch die kommenden Zusammenhänge und der ganze Entwicklungszug; nachdem nämlich Bruckner von E, (wo vielleicht durchschimmernder Rest ursprünglichen Durchführungseinsatzes anzunehmen ist), das erste Teilmotiv des 1. Hauptthemas gegen den End- und Auflösungs-

gedanken hin zu entwickeln begann, (nur mit der bedeutungsvollen Unterbrechung durch die letzte kurze Gegensatzepisode), drängt jetzt (von K an) das zweite Teilmotiv dieses Themas dem letzten Ziele zu, die steigende, größtenteils chromatische Bewegung, hier freier und weiter zur Höhe leitend, schließlich auch bis zur Auflösung in den Höhenklang der dünnen Holzbläser; dabei deutet sich in der Klarinette bereits (vom 11. Takt nach K) das dritte Teilmotiv aus dem 1. Thema in seinem gelösten Aufschwellen an, und dem folgt auch (bei L) seine Verarbeitung: die kirchlich-weihevollen Schlußharmonien des 1. Hauptthemas erscheinen in den sphärischen Streicherklängen, dabei in der Linie zu einer freien Umkehrungsbildung gewandelt. Am Ausklang dieser Choralepisode (8. Takt nach L) erscheint in der Höhe (Flöte) aber wieder genau und unverändert das Ausklangsmotiv (des ersten Hauptthemas) selbst. Somit zeigt die Entfaltung im Großen hier die Entwicklung ausgebreitet, die im 1. Hauptthema mit seinen drei ineinander gehenden Teilen schlummert, — ein Formgedanke der größten und zugleich einfachsten Art. Damit ist aber noch ein weiterer Formgedanke verbunden; das Themenbruchstück gewinnt nämlich die Bedeutung jener Choralepisode, die bei fortschreitendem Weg zum Ende stets bei Bruckner aufscheint. Hier nun liegt thematisch etwas vom Allerbedeutungsvollsten und Kunstreichsten vor: die Ableitung vom dritten Motivteil, dem Ende des 1. Hauptthemas, ist nicht nur in Stellung und Klangfarbe klar, sondern noch besonders angedeutet durch das Nachklingen der Tiefenlinie im Baß (4. Takt nach L), das auch dem ganzen 1. Hauptthema immer nachfolgte, und das hier schon in den 3. Takt mit dem erweiterten Melodieausklang zurückwirkte; die Oberstimme nun ist zunächst eine freie Umkehrung der ansteigenden Schlußmelodie des ersten Hauptthemas, gleichzeitig aber dringt die Choralbedeutung noch von anderer Seite herein; in dieseOberstimme fließt nämlich damit zugleich die sinkende Melodie des 2. Hauptthemas, des Tubenchorals, ein und — man staunt über die Tiefe und Ideenfülle in Bruckners Kunst: dies Thema, erst nur im fallenden Linienzug verborgen, dringt in den Farben heraus: in das fließende Licht der anfänglichen Streicherklänge strömt von innenauf das Dunkel erst von Hörnerfarben (Ende des 2. Taktes) und dann das Tiefdunkel der vier Tuben; und gleiches geschieht in den harmonischen Farben: aus der A-Dur-Helle zieht das verborgen durchfließende 2. Hauptthema die Klangentwicklung in sein b-Moll hinab.

Wie in allen großen Schlußvorbereitungen bei Bruckner geht es von der Choralepisode an in stetigerem und schwellendem Flug gegen das Enderlebnis zu. Die Weiterentwicklung löst sich unmittelbar aus den Höhen, in die das letzte Flötenmotiv hinauftrug: auf dünnen Holzbläsertönen gerät (vom 9. Takt nach L) ein gleichartiger Achtelrhythmus in Fluß, erst zwei Takte auf fis, dann zwei auf a gehalten, dann aber zum Dissonanzreiz der Sekunde cis-dis in Spannungssteigerung übergehend. Darunter erheben sich Ansätze vom 1. Themenanfang aus den tiefen Instrumenten, zu denen in den höheren dazwischentönende Rückspiegelungen der Formstrebung (in mehrfachen Umkehrungsbildungen) aufscheinen. Der Satz bleibt dünn in äußerster Spannung gegen das große Ausströmen hin gerichtet, das bei M (E-Dur) einsetzt. Die gleichmäßigen Achtelrhythmen der hohen Bläser waren schon der Übergang zum Neuausbruch des schreitenden Motivs, das wieder in den Bässen die Weiterentwicklung unterspielt; schon dieser Übergang bereitet aber ihren fortan mehr schwebend getragenen Charakter vor: diese Tiefenlinien lösen sich hier von letzter Tonschwere, erklingen nur im Pizzikato — welch wechselnden Ausdrucksreichtum vermag dieses bei Bruckner anzunehmen! — und beginnen selbst in großem Flug die selige Erlöstheit der ausströmenden letzten symphonischen Entfaltungen zu tragen. Diese schreitenden Bewegungen erstehen diesmal unter dem 3. Hauptthema wie vordem unter dem ersten. Mit diesem Teil setzt auch zum erstenmal und entscheidend bis zum Ende die Erlösungstonart E-Dur ein. Bisher war sie auffällig umgangen. Im Grundakkord erschien sie überhaupt nur zweimal im Ausklang des 1. Hauptthemas, als Streckentonart war sie kaum gestreift worden; der Sinn davon tritt schon beim 1. Hauptthema hervor; wie dort im Kleinen als Vorausküindigung des Willens zum letzten Licht ergießt sie sich nun im Großen, voll und satt ausschwelgend und, wenn auch mit kurzen Unterbrechungen, im ganzen festgehalten bis gegen den langgedehnten letzten Grundakkord[1]).

[1]) In den tonartlichen Gesamtverhältnissen der ganzen Symphonie, dem breit ausgegossenen d-Moll des Anfangssatzes und dem strahlenden E-Dur, spiegelt sich die mittelalterliche Wendung des phrygischen Kirchenschlusses. Er scheint unsichtbar groß über dem ganzen Werk zu schweben. Folgt nun nach Bruckners Wink noch das Tedeum, so wirkt auch dessen breites C-Dur kirchentonartlich, sowohl in dorischer Klangbeziehung zum d-Moll des Anfangs als in phrygischer, wenn man ihm die drei Instrumentalsätze als Einheit gegenüberhält.





Alle nun folgende Symphonik verwellt und verschwebt im Charakter der Aufgelöstheit. Motivisch leitet zunächst das milde 3. Hauptthema; aber seine Oberstimme ist aus den ekstatisch verkrampften, wirr gewundenen Linien hier zu ausgeweitetem Fluge gespannt, (gedehnt in Notenwerten und Zeitmaß), auch in andere Harmonik eingefügt, die zu religiösen Klängen, fast wie in einem unsichtbar durchbreiteten Choral gemildert ist; diese Oberstimme trägt in sequenzartigen Ansätzen gegen die Höhen. Aber unter den befreiten Ausspannungen dieses noch geschlossenen Melodiezuges löst und lockert es sich bereits in den versponnenen Klangmitten, ausgehend von einem Flimmern und Zittern der Mittelstimme, aber nicht mehr wie vordem in der bloßen Kraftregung des Tremolos, sondern in melodischen Gebilden: erst trillerähnlichen, die sich aber dann zu unruhig schwirrenden Linien aufkräuseln. Es sind die Motive des Rankens, die dahin umgebildet sind. Bei einzelnen Neuansätzen der großen Aufflugbewegung sind es diese Gebilde, die in letzter, befreiter Leichtigkeit die neue Klangverdichtung einleiten (wie im Takt N). Nicht zu übersehen bleibt durchgängig die Kunst der rhythmischen Auflockerung in den synkopischen mittleren Streichern (Bratschen). Auch das Pizzikato, erst nur in den schreitenden Bässen und den Gegenstimmen der II. Violine hier Ausdruck der Entstofflichung in der Tongebung selbst, erscheint (von N-O) auch in den rasch bewegten obersten Streichern, während die Führung der Hauptmelodie weich durch die Bläserstimmen schwebt.

Auch hier dringt nun (von O an) die choralartige Weihe der tiefen Blechbläser in den ganzen Entwicklungszug; thematisch ist er zunächst nicht aus dem Choral des 2. Hauptthemas, sondern aus der weiterherrschenden Hauptmelodie des 3. Themas gebildet. Die führende Melodie rückt überhaupt damit in diese tiefen, glutvoll entfalteten Bläserharmonien. Die Entwicklungswellen sind nur mehr kurze, zu Höhe streichende Teilansätze, geleitet vom ersten Motivansatz der Hauptmelodie. Aber man beachte auch deren Wandlungen: während sie erst (von M an) noch ihre Linienbiegungen, wenngleich gemildert, durch die Entwicklung führte, erscheint sie nun in den Tuben zu diesen Anstiegsformen aufgestreckt, die sich namentlich vom 5. Takt nach O an mehr und mehr herausheben. Gleichzeitig aber mit der Übernahme der Hauptmelodie durch den tiefen Bläserchor brechen die Unruhen der bisherigen Mittelstimmen über sie aus, die symphonischen Klangzüge einwölkend und immer weiter auflösend.

Hierbei treten zu den hocherregten (dabei immer leisen!) Streicherfiguren die Holzbläser in den milderen Klangbebungen gleichmäßiger Achtelrhythmen; mit ihnen ergießen sich, wieder dem vollen Orgelklang verwandt, Verklärungstöne über das allmähliche Schwellen, und sie lassen rückblickend den Sinn jener vorbereitenden Achtelrhythmen in den hohen Bläsern (vor M) erkennen, die ins gelöste Schreiten des großen Schlußansatzes hineintrugen; diesen selbst ergreift die allumfassende aufschwebende Bewegung, erst in Auflösung zu großen Wellen (s. Celli und Bratschen von P-Q), dann vollständig gegen den übergewaltigen Aufflug emporreißend, der die Ekstasen der mächtigsten Assunta-Darstellungen hier an die letzten Grenzen des unmittelbar seelischen Ausströmens steigert.

In den weiteren Klangwogen ertönt in der Tiefe nicht mehr das Schreiten, sondern die Hochstrebung des Anfangsmotivs; kurz vorher (2 Takte vor Q), gerade während jener Auflösung der schreitenden in die wogenden Bewegungsrhythmen, erhebt sich aus dem Blechbläserchoral, von den Tuben getragen, der Gedanke, d. h. ein starker motivischer Anklang vom „Non confundar" aus dem Tedeum, der auch ins Adagio der VII. Symphonie eindrang. Und dieses Tonsymbol, im Bangen und Überschwang längst vorbereitet, erscheint hier unmittelbar vor dem Ausbruch des stärksten Höhepunktes aus der von M an in mehrfachen Teilwellen entfalteten Entwicklung. Sie breitet sich über den Hochspannungen des übermäßigen Dreiklanges aus, die ursprünglich aus unklaren Mittelstimmen ausgefluteten Streicherfiguren erfahren hier (in den hohen Violinen) ihre weiteste Ausgießung; in ihnen sind auf den ersten Blick Entwicklungsmotive aus dem Strahlenkreise der Brucknerschen Höhepunktswunder wiederzuerkennen, hier zugleich mit ihren Wellenbewegungen zur Schnelligkeit unruhigsten Flimmerns erhitzt.

Wenn nun nach dem Aushallen dieses langgedehnten Höhepunkts ein neuer Ansatz (R) noch weiter mit dem Anfangsmotiv anhebt, so beginnt sich von hier das Eigentümlichste dieser Steigerung zu klären: sie führt nicht zu weiteren Klangverdichtungen, sondern mit ihrer bis an die letzten Grenzen gesteigerten Innenspannung gegen immer klangdünnere, auflichtende Regionen; das Ziel ist eben ein anderes als bei den sonstigen Schlußereignissen, kein katastrophenartiger Untergang der klingenden Weltschöpfung, sondern Assunta: mystisch-verzücktes Eingehen ins erhabene Gnadenwunder.

Der Weg aber, den diese letzte Auflösung findet, ergreift alle Elemente der Musik überhaupt. Zunächst an den thematischen Vorgängen betrachtet, zeigt er mit dem letzterwähnten Neuansatz (R) die gleichen Motive, die bald nach dem Anfang aus dem ersten Hauptthema gegen das zweite, den Choral, hinleiteten, auch wie dort wieder die Zersprengung zu Klangfarben des seltsamsten Verfließens. Nur ist die Verdichtung der Motive gedrängter und löst sich (bei S) in ein geändertes Aufscheinen jenes Choralthemas: seine Lichtumgießung dringt wieder vor (vor allem in den zitternden Geigentönen mit dem aufblitzenden Oktavsprung), das Choralthema selbst aber erscheint darin in anderem Bilde, auch zunächst in helleren, orgelartig gesetzten Holzbläsern (mit Hornuntertönung); die Züge sind aus ihrem geradlinigen Sinken in der Art zu Linien umgebogen, daß sie gleichzeitig als Umgestaltung von der Hauptmelodie des dritten, des Gesangsthemas ableitbar werden: es beginnt die Auflösung der Themen ineinander, das Einfließen vom Kern des 2. Themas (auch im symbolischen Sinne!) in die andern Themengebilde; zugleich damit das Entgleiten aus dem rhythmischen Gefüge: das Motiv schwebt in synkopischen Taktstellungen, löst sich dann weiter in den schwebenden ersten Motivteil, die Abwärtsneigung der Quart (von T an), dabei auch rhythmisch weiter unter Lösung von Viertel- in Achtelsynkopen. Über diesen erscheint dann in der Höhe (Flöte) wieder in seiner vollen Symbolik der hinantragende Zug vom letzten Ausklang des 1. Hauptthemas. Zugleich erscheint von S an in den Tiefen (Bratschen) wieder das zitternd bewegte (nur von R an unterbrochene) Streichermotiv, das eigentlichste Auflösungsmotiv, das ursprünglich aus dem Gebilde des Rankens hervorgegangen und vom E-Dur-Teil an (M) die ganzen Klangmassen durchdrang und auflockerte. Man beachte, wie hier auch dies Zittern, in dem schon an sich eine rhythmische Auflösung liegt, überdies stets synkopisch (Zweiunddreißigstel-Synkopen!) einsetzt. Von allen Seiten erkennt man mit der thematischen die rhythmische Auflösung auch in äußeren, technischen Erscheinungen[1]). Alle Strukturen dieser Musik geraten

[1]) Schon vordem drangen (namentlich mit den Holzbläserrhythmen von O an) Triolen durch die geradtaktigen Teilungen, wieder im großen Ausdruck des Erlösungsweges in Bruckners innerem Lebensrhythmus (s. S. 531); hier nun setzt sich diese Lösung in noch weitere schwebende Auflösung der Rhythmen fort.



ins Wanken und sind von Auflösungsmotiven durchflossen; es ist eine wahre Entstofflichung der Musik, was hier vorgeht.

Gleichzeitig aber war von S an eine durch die vorherige Klangzerstäubung (seit R) vorbereitete harmonische Auflösung eingetreten; die Klangfortschreitungen zeigen nämlich hier den Übergang in ein fortwährendes Gleiten, in chromatischer Folge von einem Akkord zum nächsten, immerfort abwärts: im Takt von S setzt der A-Dur-Akkord ein, im nächsten der von gis-Moll, in der 2. Takthälfte der fis-Moll- und im nächsten Takt der E-Dur-Dreiklang; bis hierher ist die sinkende Klangfolge noch tonal, in lauter dem E-Dur eigenen Akkorden gehalten, geht aber von hier an in chromatisch tonartsfreies Gleiten über: über den D-Dur-, Cis-Dur-, C-Dur-Akkord, dann über die Klänge auf h, b, dann ganztonweise über die auf as, Ges, fes, d usw. schließlich bis zur Einkehr in die Tonart des Lichtes, das E-Dur (4 Takte vor V). Nun ist auch dieses Gleiten selbst von feinen Schwankungen durchsetzt: denn zwar tritt gleichförmiges Sinken ein, aber vom As-Dur-Akkord (3. Takt nach T) an nicht mehr von Akkord zu Akkord, sondern stets in der Sequenz des aus zwei Klängen bestehenden Motivs in den Tuben, wobei jeweilen die ersten dieser zwei Klänge die sinkende Ganztonreihe fortsetzen. Das Sequenzmotiv ist jenes zur Tiefe wiegende Anfangsintervall aus dem letzten Motiv. Auch hernach erkennt man eine leichte Störung in der Regelmäßigkeit der sinkenden Akkorde, indem sich diese durch Dissonanzen trüben, jeweilen als Spannungsakkorde ihre Lösung im zweiten Klang des sequenzierenden Motivs finden und zuletzt von der Dominante des E-Dur-Schlusses aufgesogen erscheinen, die sich schon vorher in den fein zerstäubten Streichertremolos über sie breitet, während bereits der Orgelpunkt e festliegt. Bei alledem aber verfließt nicht nur die Tonartlichkeit, sondern es lösen sich auch die einzelnen Akkordumrisse selbst im Durchstreichen aller Linien[1]).

---

[1]) Aber noch etwas höchst bemerkenswertes liegt in diesem übersinnlichen großen Klanggleiten des letzten Verschwebens; die Klangfolge ist, wie S. 565 erwähnt, das sinkende Gegenstück zur dort ausgeführten des Symphoniebeginnes nach den ersten Umbrechungen des einleitenden d-Moll; dort leitete (vom 9. Takt nach A an) eine chromatisch ansteigende Klangfolge, ähnlich auch an allen Konturen verfließend, bis zum Ausbruch des Unisonthemas; das Hinangleiten löste sich dabei vom E-Dur-Klang und führte in langer Entwicklung bis zum Wiedererscheinen des d-Moll (mit dem Unisonthema), während hier am Ende des Adagios das lange Hinab-

Auch dieses harmonische Ereignis ist eine Wandlung des 2. Hauptthemas, des Chorals; dieses „Lebensabschieds“-Symbol mit seinem langsam fallenden Melodie- und Klangzug ergreift hier die gesamten Harmonien und durchwirkt sie in jener sinkenden Entwicklung. (Es ergriff schon an früherer Stelle, beim Einfließen in den feierlichen Tiefenzug des Taktes L, die Harmonik und brach sie dort in grelle mediantische und teilweise ganztonweise rückende Fortschreitungen auf, wie hier nur in gleichmäßig und viel länger fortgesetzte chromatische und Ganztonrückungen.) Es sind lauter helleuchtende Dreiklänge nach den vorherigen Dissonanztrübungen. Aber man muß das gesamte Bild erfassen: in aller Bewegtheit der beseligende Zug zur Höhe und in den Klangfolgen selbst — wie im Gegenbilde tiefenwärts sich verlierender, im Anstieg durchstreifter Weltregionen — das Abwärtsgleiten, bis sich alle taumelnd verschwimmende Buntheit in das ruhige Strahlen der weit aufgebreiteten Auflösungstonart E-Dur hinaus ergießt.

Dies vollendet sich noch unter motivsymbolischen Ereignissen hochmystischer Art. Zunächst ist zu beachten, wie (im 2. Takt nach T) die schon vordem erwähnten Sequenzmotive, die schwankenden Anfangsansätze des letzten Motivs bei S, wieder in den Tubenklang hinabdringen; die eigene Choralfarbe des 2. Hauptthemas dringt damit wieder in das linear doppeldeutige (d. h. auch vom 3. Thema ableitbare) Motiv ein, nachdem seine schwankende Umgestaltung (bei S) in orgelartigen Holzbläser-Klängen eingesetzt hatte. Darüber aber ersteht im hohen Streichertremolo (3. Takt nach T) jenes sinkende andere choralartige Gebilde (von L), das selbst schon aus einem Einfließen des eigentlichen Choralthemas (2. Hauptthemas) in den verklärenden letzten Motivteil des 1. Hauptthemas entstanden war[1]), das gleiche, bei dem auch gleitende Klangbrechung sich zum erstenmale ankündigte: das Bild vom auflösenden Ineinanderfluten aller Teilelemente und Einzelsymbole wächst zu kaum mehr übersehbarer Großartigkeit!

---

gleiten von der d-Moll-Dominante (bei S) bis nach E-Dur führte (Tonarten-Symbolik von Urdüsternis und Verklärung). Durch Anfang und Ende des Werkes zieht damit eine verborgene Wechselwirkung, ein Beweis mehr, daß Bruckner die Symphonie mit dem Adagio formal schloß.

[1]) Hier kommt insbesondere der Gedanke zum Durchbruch, daß sich Elemente des 1. und 3. Themas in die des zweiten, des Choralsymbols der Einkehr auflösen, in Umbiegungen der Motivlinien selbst.

Auch die zitternden tiefen Streichermotive (Violen und Celli) schwellen und dehnen sich von Sekundbewegungen zu weitgelösten Oktavschritten (von U an), also ins harmonische Urintervall hinaus. Unmittelbar vor dem Ausbruch ins E-Dur streicht nochmals durch die Holzbläser das Anstiegmotiv, das auch im 1. Hauptthema zum E-Dur-Klang hinleitete. Das Aufgehen ins E-Dur (5. Takt nach U) ist eine der intensivsten Lösungswirkungen, welche die gesamte Musik kennt; es ist Höhengefühl allüberwindenden letzten Aushauchens.

In ihm vollziehen sich noch eigenartige Endereignisse; das Bild der thematischen Linien schlägt vollständig um. Mit dem aufgeschlossenen Blick ins kommende Reich erscheinen dem verlöschenden inneren Auge noch Bilder aus früheren fernen Augenblicken. Daß in diesem Endausklang Themen aus früheren Werken Bruckners eindringen, hat man bald an zwei besonders deutlichen aus der VII. und VIII. Symphonie erkannt, zunächst nämlich im ersten E-Dur-Takt im Tubenchoralton das 1. Thema vom Adagio der Achten, und zuletzt (6 Takte vor Schluß) das Anfangsthema vom 1. Satz der Siebenten. Max Auer (a. a. O. S. 325) bezeichnet ferner die dem Adagiothema der Achten noch unmittelbar folgenden Tubenklänge (2 Takte vor V) als die Tubenstelle aus dem Finale der Siebenten. Sie können aber ebensogut dem Endteil vom Adagio der Achten entstammen, indem gerade dort auch in den gleichen Dissonanzakkorden ein Verwehen des früheren Themas schon eintritt, und es entspricht völlig der Bedeutung der hier vorliegenden Stelle, wenn das Adagiothema der Achten gleich selbst in seinen letzten Brechungen erscheint. Doch mag es wohl seine Bedeutung haben, daß hier die Ableitungsmöglichkeiten aus beiden Symphonien ineinanderfließen und von Bruckner auch als verschwimmender Doppelanklang beabsichtigt sind.

Es scheint aber noch nicht bemerkt worden zu sein, daß noch viel mehr Anklänge da sind. Genau betrachtet ist dies letzte Licht nur aus Einstrahlungen von früheren Schöpfungen gewoben. Ehe dies zu beobachten, wäre aber zu erwähnen, daß schon lange vorher Anklänge an frühere Werke einflossen, wovon einer besonders wichtig ist, noch viel bedeutungsvoller als alle am Schluß hier vereinten: das 2. Hauptthema selbst nämlich ist eine nur leichte Umbildung

eines dem Adagio der I. Symphonie angehörigen Themas, das auch dort ähnliche formale Bedeutung eines dem Anfangsgebilde folgenden Choralthemas[1]) hat, und dieser formale wie thematische Zusammenhang ist zweifellos bewußt und beabsichtigt; wie sollte es überhaupt Zufall sein, daß das Thema, dem Bruckner in der letzten Symphonie „Abschied vom Leben“ hinzuschrieb, eine Rückerinnerung an seine erste Symphonie ist! Daß ferner gegen den Schluß hin das zugleich in der VII. Symphonie angetönte Non confundar-Thema aus dem Tedeum erkennbar wird, war vorhin schon zu erwähnen[2]). Auch erscheint das besprochene, bei S eintretende, aus dem 2. und 3. Hauptthema zugleich zusammenfließende Motiv schon genau im „Miserere“ der D-Moll-Messe, und in dieser Form wird es auch schon im Adagio der III. Symphonie wiederangedeutet. Ferner hängt die choralartige Stelle bei L mit dem „Agnus Dei“ der F-Moll-Messe zusammen. Doch schon das Gesangsthema des 1. Satzes ist einem Gebilde aus der F-Moll-Messe sehr verwandt, in zweien seiner Linien sogar schon ganz gleichartig dort im „Kyrie“ (vom 10. Takt nach F bis G) vorgebildet, (s. die Gesamtbesprechung der Messe). Vor allem aber kommt auch schon das Anfangsthema des 1. Satzes in einer Vorandeutung innerhalb des Credos der F-Moll-Messe vor. Es ist auch kein Zufall, daß Bruckner hier stark zu seinen früheren Kirchenwerken zurückgreift.

Und all das steht natürlich schon mit dem Gedanken in Verbindung, den Bruckner am Schlusse ausführt. Hier nun sind es nebst den schon erwähnten noch die folgenden Gebilde, die auf Themen früherer Werke hinweisen: zunächst setzen gleich mit dem ersten E-Dur-Takt (4 Takte vor V) über dem Tubenthema aus der VIII. Symphonie leuchtende Wellenlinien der hohen Violinen ein, unverkennbar (im 1. Takt sogar Ton für Ton genau) dem Schlusse sowohl des ersten wie des letzten Satzes der VII. Symphonie entstammend, wo die gleichen Violinfiguren die großen Endereignisse umstrahlen[3]). Dann aber erscheinen noch besonders kunstvolle Vereinigungen von Themen, indem nicht nur thematische Linien auftauchen, sondern diese zu-

---

[1]) Vgl. 19. Takt des I. Adagios und namentlich die Holzbläser-Fortleitung vom 21. Takt an.

[2]) Nach Auer (a. a. O. S. 35) findet sich auch das erste Terzmotiv am Beginn des 1. Satzes schon in der (bisher unveröffentlichten) Missa solemnis in B-Moll aus dem Jahre 1854.

[3]) Auch die Gleichheit der Tonart ist nicht zu übersehen.



gleich auch ineinander verschwimmen (d. h. nicht nur in Kombination erscheinen, sondern im einzelnen Linienbilde selbst ineinander übergehen), und auch dies ist als End- und Auflösungssymbol ein formaler Gedanke der allergrößten Art. Im Takte von V erscheint nämlich in der Flöte ein Motiv, das zunächst dem ersten Hauptthemenausklang dieses Satzes selbst entspricht; aber man übersehe nicht, wie sich dabei die Linie, die dort geradstrebig nach der Höhe gerichtet ist, zu Zügen umbiegt, in die das 1. Adagiothema der VII. Symphonie, gelöst von der Schärfe seiner punktierten Rhythmen, einfließt, und dies gleichzeitig in einer (übrigens schon in diesem Adagio selbst vorgebildeten) linearen Umgestaltung, die auf das 1. Thema im 1. Satz der Siebenten zurückweist; und dies ist es auch, was sich aus dem Anreiz bloßen Anklangs gleich erfüllt, indem unmittelbar darauf in den Hörnern (3. Takt nach V) dieses 1. Thema der Siebenten leise verhallend durch die leuchtende Weite hindurch tönt. Die mehrdeutige Flötenlinie und dieses Thema verhalten sich hier wie Spannung und Lösung, (wobei die Spannung in der Mehrdeutbarkeit selbst, dem unbestimmten Hinschwanken zu drei verschiedenen Grundthemen, liegt). — Nun betrachte man aber den weiteren Verlauf der Wellenfigur in den Violinen, die dem Schlusse des 1. und 4. Satzes der Siebenten entstammt: vom 5. Takt an (also im Takt von V) löst sie sich in eine Figur auf, die in ein sehr charakteristisches Entwicklungsmotiv der III. und IV. Symphonie (s. S. 418), beiden Werken gemeinsam, überfließt, nur aus den lebensstarken Rhythmen hier ins Verhauchen gelöst. Ferner gehören die letzten Tubenmotive (von V an) dem Ende vom Adagio der VIII. Symphonie an (s. dort von Z an das bis zum Schluß gleichförmig zum Tubenchoral ertönende Violinmotiv), ein Grund mehr, schon die vorhin erwähnten Dissonanzakkorde in den Tuben dahin zurückzuleiten. Und auch der einzige seit dem E-Dur-Eintritt daneben noch übrig bleibende Motivrest, die unscheinbare Bratschenfigur des 2. Taktes vom E-Dur-Akkord (3. Takt vor V) stellt einen Anklang an den Anfang der VII. Symphonie dar (s. dort 12. Takt vom Anfang; vgl. auch Nr. 25); das freilich verschwimmt schon mehr in Unbestimmtheit, doch liegt andererseits gerade darin nur ein Zug aus dem Ineinanderfließen aller Gebilde in diesem wunderbar großen Auflösungsvorgang; da ferner im übrigen a u s n a h m s l o s bis auf die letzte Linienfaser sämtliche Gebilde seit dem E-Dur-Akkord früheren Werken angehören, gewinnt die Ableitung auch dieses kleinen Motivrestes an Wahr-

scheinlichkeit; im ganzen Endteil des Werkes liegt das Ausglühen des früheren Lebens.

Aus der Formdynamik betrachtet, ist das Erscheinen früherer Themen am Ende dieses Adagios das gerade Gegenbild zum Wiederausbruch des Anfangsthemas aus dem 1. Satz am Ende der Finalesätze: dort ist es durchaus Kraftereignis nach dem Durchringen durch die ganzen Entwicklungen des Endsatzes, hier hingegen erscheint der Schluß ausatmend, entsteigt letztem Überwinden. Aber die Themen durchdehnen die geöffneten Weiten sämtlich aus aller Willenshärte oder heiß sehnender Durchseelung gelöst, milde ins Verhauchen hinausgezogen. Von ihnen ist das letzte das vom Anfang der VII. Symphonie in den Hörnern (3. Takt nach V), und indem es hier nur über die Akkordkonturen des E-Dur-Dreiklangs[1]) gebreitet ist, sein Fortgang in den Sekundschritten aber nicht mehr in diese Rückerinnerungen mit aufgenommen wird, erscheint es als Thema seines individuellen Daseins entäußert und in den Allursprung des Dreiklangs hinausgeläutert. Es liegt ferner ebenso ein psychologischer wie metaphysischer Zusammenhang darin, daß gerade mit der Einkehr ins E-Dur die Weltschöpfung anklingt, die in dieser Tonart stand, die VII. Symphonie mit ihrem herrlich aufsteigenden Anfangsthema, ebenso wie die Strahlenfigur ihres lichttrunkenen Ausklangs aufscheint. Wenn es wahr ist, daß die letzten Augenblicke Sterbende durch frühere Lebenserinnerung blitzschnell zurückjagen, so ist dies hellseherisch hier vom höchsten Kunsterlebnis der Auflösung erschaut.

Wenn auch die Finaleskizzen nicht recht ahnen lassen, was Bruckner mit einem Endsatz noch vorhatte, so ist doch das Werk kein Torso[2]); denn die Musik schuf sich selbst ihrer Vollendung entgegen, als das Enderlebnis mit dem Adagio nahte[3]), es hätte sonst andere Gestalt gefunden.

---

[1]) Bei Aufführungen bedarf es einer feinen Abwägung für die Klangstärke dieser Hörner, die einerseits leisesten Ton erfordern, aber auch, wie ich schon wiederholt beobachten konnte, leicht im übrigen Akkord, namentlich infolge der gehaltenen Posaunentöne untergehen, da sie ausschließlich über die Dreiklangstöne verlaufen. Es empfiehlt sich, wenn nicht räumlich von den Posaunen gesonderte Aufstellung über diese Gefahr hinüberhilft, den allerersten Einsatz ein wenig über das pp hinauszuheben und dann diminuieren zu lassen.

[2]) Schon Morold (Bruckner-Heft der „Musik" VI/1) und vor ihm R. Hirschfeld haben den Abschlußcharakter dieses Adagios betont.

[3]) Vgl. auch die Anm. S. 731.

Somit ist auch der gesamte Formvorgang des Adagios ebenso einfach wie fesselnd: erst eine Sonatenentwicklung bis zur Durchführung; von da Lösung gegen das Ende hin in weiten Wegen; deren Sinn ist nicht nur Übergang in den ganzen verschwebenden Musikcharakter, sondern formal das äußerst klar durchgeführte Aufgehen aller Themen ineinander, also ein innerer Lösungsvorgang in allergroßartigster und eigentümlichster Weise. Dabei sind alle die ausstreichenden Bogen so übersichtlich gefügt, daß es gar nicht schwer fällt, ihre Gesamtheit in einem einzigen Überblick vor Augen zu haben, sobald man den Entwicklungsweg nur einmal richtig überschaut und sich vom alten Schema gelöst hat; umso leichter fällt dieser Überblick, als er eine genaue Entfaltung der drei im Hauptthema schon angedeuteten Entwicklungssphären aufweist. Gehört schon dieser Formgedanke zu den mächtigsten aller Kunst überhaupt, so zeigt auch dieser letzte von Bruckners Sätzen sein Grundprinzip der stetigen Entwicklung in letzter Vollendung. Vergleicht man es z. B. mit seinem Stand in der Vierten, so zeigen sich bereits auf den ersten Blick noch weitaus deutlicher die Reste des Gruppenprinzips aufgesogen, in einem Auflösungsvorgang, dem hier zugleich symbolische Bedeutung zukommt. Auch dieser Weg wird, so klar er mit der Vierten schon beschritten, in den zwischenliegenden Symphonien noch zielstrebig und auch in fesselndsten Einzelversuchen zu verfolgen sein. Zugleich erfährt in diesem letzten Adagio Bruckners ein Hauptproblem seine weiteste, gleichfalls tief symbolische Erfüllung, das schon alle seine früheren Sätze durchdrang: die Richtung auf das Ende, seine übermächtige, neuartige Ausgestaltung wie sein Rückwirken in große vorangehende Satzteile hinein. Auch weit über die ganz einzigartige Formkunst hinaus erhebt sich Bruckners Neunte zu einem der überragendsten Ereignisse aller Kunst überhaupt, nur Werken vergleichbar, die alle Bereiche des Denkens und Fühlens, Leben und Tod, Welt und Weltgeheimnisse in ihrer Ideengröße vereinheitlichen, wie Dantes „Göttliche Komödie" oder Goethes „Faust". Wie diese in gedanklicher Dichtung, so umfaßt Bruckners metaphysische Tongewalt alle Weltkreise und grenzenlose Weiten des Lebensgefühls in ihrer übergedanklichen Fülle und Stimmungsschwere.

---

II. Kapitel

# Der Weg zur Vierten

## I. Symphonie (C-Moll)

**I. und III. Satz 1865. (Das Scherzo am 25. Mai 1865 in München vollendet.) Finale 1865/6; Adagio beendet am 14. April 1866. Umarbeitung 1890/1 (Widmung an die Wiener Universität). Erste Aufführung: 9. Mai 1866, Linz, unter Bruckner. Erste Aufführung nach der Umarbeitung: 13. Dez. 1891, Wien, unter Hans Richter.**

### *I. Satz*

Der Formaufbau ist nicht so einfach, wie man es von einer Anfangssymphonie erwarten möchte. Kampf und Auseinandersetzung mit dem Überkommenen zeigen sich höchst eindrucksreich in den beiden ersten Symphonien und schließen in der dritten mit einer sichtlich entscheidenden Vollbefreiung des eigenen Formprinzips. Es wäre aber falsch, dieses im Anfang erst in Keimen und schüchternen Vorversuchen zu vermuten. Es bricht sofort mit solch elementarer Kraft ein, daß auch die Konflikte mit den alten Grundzügen keine Hemmung im künstlerischen Gestalten mehr bewirkten [1].

Die drei gleichberechtigten Themen sind im Anfangssatz der Ersten klar herausgebildet, vom ersten an auch gleich die aus der symphonischen Entwicklungsdynamik hervorgehenden Strukturen. Im ersten Ansatz liegt zwar keine eigentliche Vorentwicklung aus erstem Werden, die Züge des Themas sind sofort scharf umrissen,

[1] In Wirklichkeit gingen auch zwei symphonische Versuche voraus, wenn man von der G-Moll-Ouverture und etwaigen andern, wieder vernichteten Symphoniestudien absieht: der eine jener Versuche ist die Studiensymphonie in F-Moll, der andere die hinterlassene D-Moll-Symphonie, die vor der vorliegenden „Ersten" in Angriff genommen, nach ihr vollendet wurde. Wenn Bruckner die C-Moll-Symphonie als „erste" vollgültige in die Reihe der Neun aufnahm, so geschah es, indem sie seine Form- und Wesensgrundzüge erstmalig voll zur Ausprägung brachte.

was aber gleichwohl fehlt, ist der Charakter des Erfüllten, der Anfang ist mehr auf Entwicklung gerichtete Kraft. Und so geht es auch gleich (vom 11. Takt an) in die typischen Verdichtungen über, und weiter in einen Höhepunktsausbruch (bei A), der breit gehalten ist und dann (gegen B hin) fast in volle Ruhe verläuft. (Man beachte dabei das alleinige Übrigbleiben von Entwicklungsmotiven des Abwellens, die zudem klar aus dem Thema abgeleitet sind.)

Hier rückt ein voller Schluß ganz in die Nähe (vor B), aber die Art, wie er doch noch unterbunden wird, ist schon für Bruckner höchst charakteristisch: es ist weder einer der harmonischen Trugschlüsse, noch das Einhängen eines „Überleitungsgedankens", sondern jenes naturhafte Nachwellen, das nochmals von der Tiefe her aus der beruhigten Oberfläche aufbrandet. Und dieser schwächere Wellenanstoß nochmaliger thematischer Bewegung verfängt sich in leise verschleierten Klängen (2 Takte vor dem Tempoübergang „Ruhig") ohne Abschluß: er öffnet sich gegen dünnere Klangregionen (Holzbl.) in denen sich in Rückspiegelung aus der Höhe die letzte Klangimpression weiter auflöst, in leise gehauchten Wellenmotiven wieder zur Mittellage herabschwebt und sich hier zu neuem, dem zweiten Themeneintritt verdichtet (bei C). In dieser letzten wieder zur Tiefe leitenden Entwicklung ist aber das Wellenmotiv nur eine Umbildung der vorher (vor B) in der Tiefe wogenden Figuren und damit wie diese selbst noch durchaus aus dem 1. Hauptthema gebildet. Analytisch würden diese letzten sieben Takte vor C dem älteren Begriff der „Überleitung" entsprechen, aber nicht daß diese noch aus dem Hauptthema gebildet ist, stellt von synthetischer Betrachtung her das Besondere dar, sondern daß schon die I. Symphonie mit dem ganzen 1. Hauptthema eine einzige geschlossene dynamische Entwicklung zeigt. Und noch mehr: dieser Vorgang zeigt seine wesentlichen Merkmale in der Innenstruktur, indem der ganze Gestaltungsweg des Themas entwicklungsmotivisch bedingt ist. Obwohl man gleich den ersten Anfang als Thema herausfassen kann, bleibt dies doch unzulänglich, da jener nur Ansatzwille ist, der unmittelbar in den Steigerungsansturz hinein treibt, und mit dem Höhepunkt stellt sich das Thema nicht etwa (in der klassischen Art) bloß verstärkt dar, sondern der Höhepunktsdynamik entsprechend bis in seine kleinsten Teilzüge umgestaltet. Daran ist schon die ganz einzigartige Gegenspannung zwischen dem Thema als selbstbestehender und als entwicklungsbedingter Form zu erkennen.

Vergleicht man z. B. den ersten Anfang und den Höhepunktstakt (A), so erkennt man jenen von der klassischen Auffassung bereits grundverschiedenen Sinn des Themas und seiner Umbildung. Bruckners weittragende Formspannung schafft eigentlich nur stets wechselnde, fließende Erscheinungsformen einer thematischen Grundbewegung, die durch die jeweilige Entwicklungsbewegung verschieden gestaltet und umgestaltet ist. Dabei geht den Tönen der Hauptmelodie auch hier erst ein Verdichten und Sammeln zur Energie des Themas voran; aber schon in den gleichförmig leisen Akkordschlägen liegt etwas von dem unruhig stoßhaften Grundwillen des ganzen Themas. Die Hauptlinie, rhythmisch scharf punktiert, steigt in merkwürdig gewundener Form auf, die auch schon in den Grenzintervallen (d-as) etwas verzerrtes trägt wie im ganzen weiteren hastigen Auf- und Rückbäumen. Wirft man von hier einen Blick auf den Höhepunkt, so sind zwar die gleichen Elemente, aber ein ganz anderes Bild vorhanden, bedingt durch die typischen Ausweitungsbewegungen der Brucknerschen Höhepunkte: die rhythmisch punktierte Linienkurve (Flöten und Klarinetten) springt über Quint- und Quartintervalle und wird fast übertönt vom Entwicklungsmotiv in den Violinen, groß auswellenden Kurven; sie scheinen ganz neu und sind doch nur breite Ausgießung der Streckungsfiguren, die vordem die punktierte Themenlinie annahm. Dazu dringt aus dem dynamischen Gefühl der entladenden Ausbreitung die Auseinanderführung der Stimmen, vor allem durch die fallenden Sextolen der Bässe in ihrer starken Gegenbewegung zu den Höhepunktmotiven; der punktierte Rhythmus verdichtet sich zu den Stößen der Trompete auf gleichbleibenden Tönen. Und blickt man z. B. wieder vier Takte zurück, so erkennt man auf den ersten Blick die große Auszerrung der Hauptlinie aus der Hast und dem Ausbreitungswillen der Steigerung bedingt. Das Entwicklungsmotiv der Violinen vom Höhepunktstakt ist es nun, das mit der Rückentwicklung nach der Tiefe zu abklingt, zuletzt (vor B) in den Bässen fast allein die Entwicklung trägt, bis in die neu aufstürzende Nachwelle hinein, dann aus dem klangdünnen Höhepunkt wieder in Schlingungen zur Tiefe verläuft; so daß auch rein motivisch nicht von einem eigenen Überleitungsgebilde zu sprechen ist, sondern von einem natürlichen, d. i. dynamischen Auslaufen der Kraftbewegungen im ganzen Entwicklungszug.

Den Charakter des Satzes prägt schon die Physiognomie der thematischen Grundbewegung aus, die aber ist höchst eigentümlich; man könnte heute noch meinen, es sei kühner neuer Ausdrucksversuch eines Hochmodernen, aber in gedrungener Bezwingung der eigentümlich ausschweifenden Ausdrucksgebärden. Höchst sonderbar sind schon die Linienwirbel, die aus den stoßhaft zusammengeballten Klängen herauskreisen; das Thema ist gewitterig, unheimlich, gedrückt auch in den Klängen und verdüstert durch die allmählich sinkende Baßlinie, die im Lauf des Satzes zu großer Bedeutung kommt. Die ganzen Linien für sich muten fremdartig, fast fremdländisch an; nicht als ob exotische Intervallschritte oder dergleichen hier die Melodik durchsetzten; davon ist keine Rede, aber wer hier und noch mehr in gewissen späteren Teilen des Satzes die Linienbewegungen an sich in ihrer reinen Urkraft aufzunehmen vermag, dem offenbaren sie dumpf verborgene Willenszüge, sie tragen etwas von der magischen Wildheit mancher regellos spiraliger Linien aus Formen, Zierrat oder Masken asiatischen Volkstums, Schreckmalen eines versteckten Grauens, die hier bis in die überwältigenden, weitbogigen Formbezwingungen hinaufzucken. Sie lassen in ihren Verschnörkelungen fast an buddhistisches, halb naturwildes, halb geheiligtes Formenspiel denken. Von der gleichen Wildheit liegen Spuren auch in den gleichförmigen rhythmischen Stößen der keineswegs gelöst fließenden Begleitstimmen. Würde man sich beim ganzen Phänomen Bruckner nicht an stetiges Staunen gewöhnt haben, so müßte man schon hier gewahr werden, welche Untergründe bei dieser Rätselseele zum Vorschein kommen, ehe sie sich zu ihren festen, urtümlichen Eigengebilden sammelt; unter Bruckners Natur ruht und weitet sich eine unbegreifliche Fernnatur[1]). Wäre es ein Spätlingswerk, so dürfte man ein wesentlich anderes Fernsuchen vermuten, als es in der grauenvoll schönen Linienunruhe dieses Anfangs liegt. Das Chaos der Urgründe, woraus sich seine Seele dem Kosmos entgegen auswölbte, ist ein ganz anderes als das der Klassiker; er ist Unendlichkeitsmensch, und vor seinen drangvollen Weiten mag man erschrecken, muß sich aber damit vertraut machen, daß sie ganz anderem inneren Fernbeben entspringen, als es

---

[1]) 1892 schrieb Bruckner von der I. Symphonie, deren erste Fassung noch nicht vorliegt, an Siegfried Ochs: „Das Orchester erklärte es anfangs für das Werk eines Wahnsinnigen; dann für phänomenal. Hanslick schrieb gar nichts.“ (Auer, Ges. Briefe, S. 256.)

die Sturm- und Drangelemente unterhalb der klassischen Formbezwingung darstellten[1]).

Nicht minder wesentlich als die kühne Umgestaltung des ganzen Formens ist für das ganze Bild Bruckners, daß er mit diesem Anfang dem überkommenen Schönheitsgefühl des Klassizismus geradewegs widerspricht[2]). Und die von heute Zurückschauenden, die seither an ganz anderes und berechnete Zerrausschweifungen gewohnt sind, dürfen auch die Entstehungszeit des Werkes nicht vergessen, dazu auch die Natur des schüchternen Organisten, der nichts weniger als umstürzlerisch oder gar absichtlich neu sein wollte. Immerhin stammt dies Werk aus einer Lebensperiode Bruckners, da sich bereits die stärksten Unruhen in ihm regten (vgl. S. 109). Nun sind auch alle diese seltsam fremden Züge aus Bruckners faustischer Natur nicht über die Oberfläche des ganzen Werkes ausgeworfen, sondern sind aus merkwürdigen Urtiefen vorquellende Gewalten, die der große schöpferische Geist in die beruhigteren Weitenwölbungen eines Riesenaufbaus von gedrungener Kraft beschwört. Vor allem sind auch die Linien des 1. Hauptthemas selbst schon in straffe tonale Harmonik geschlossen; ferner weichen sie zum Teil andern Gebilden und legen sich auch selbst oft über mildere Umrisse aus. Aber immer von neuem scheint die fremdartig wilde Schönheit durch oder bricht voll in triebhafter Urnatur aus. So neigt sie auch vornehmlich zu sehr raschen, kleinen Motivbildungen, welche zwischen die großen Absteckungen hinein verkräuselt sind. (Man betrachte vorausgreifend Takte wie die des ff vor G oder bei M oder die verstrickten Gebilde etwa vom 11. Takt nach Q an u. a., sowie überhaupt den Grundzug des Verschlungenen in den Linien.) Diese ganze verborgene Wildheit stellt aber nicht den

---

[1]) In der Wiedergabe neigt man heute, unter klassisch-frühromantischer Behaglichkeit, zu leicht dazu, die Linien dieses Hauptthemas in milde Wölbungen, etwa über ein paar herausspringende Randpunkte, einzurunden, und das Größte zu überhören. Auch hüte man sich, die Staccato-Akkorde als weiche Begleitrhythmen zu spielen. Es gibt auch Aufführungen, die sich bemühen, dieses Thema in gefällige und gezirkelte, empfindsame Melodieseligkeit hinüberzuschmeicheln, vielfach sicherlich im eingestandenen oder uneingestandenen Schrecken über das Ungebärdige dieser Melodik. Bruckner bedarf hier — wie überall — keiner Rettung, sondern einer Erreichung.

[2]) Dies mag es auch gewesen sein, was Bruckner später über die Struppigkeit des Erstlingswerkes erschrecken ließ, dessen geheimes Grauen er dann in Alpenländlergemütlichkeit als das „kecke Beserl" abtat.



einzigen Zug dar, sie ist noch in andere Gesichte verhüllt[1]), ist das Ausbrechen eines dämonisch schweifenden Kraftgeistes, der lauernd aus dem Untergrund in die großen Ausbaulinien hinausfährt.

Schon das 2. Hauptthema in der Parallele Es-Dur (bei C) entäußert sich ganz der wirren Züge, strebt in milder Melodik zur Entfaltung nach der Höhe; es bleibt aber nicht zu übersehen, wie die untere Stimme seines zweistimmigen Anfangs (und spätere Mittelstimme) sich unmittelbar als Weiterkettung aus der letzten, schon besprochenen, abklingenden Wellenfigur zu neuen Verschlingungen fortspinnt und so trotz des geänderten Charakters wenigstens in geschlossenem Weiterfließen durch das neue Thema führt. Sein Aufbau ist einfach und sehr kurz, leitet erst in eine Höhenentwicklung hinaus, dann aus einem Neuansatz unmittelbar in das 3. Hauptthema (bei E). Unmittelbar: denn wieder sind es die fließenden Linien, die eben erwähnten der geschlungenen Unterstimmen, die in der Tiefe unter dem neuerschienenen Hauptgebilde weiterfließen und sich dabei erst undeutlich, später ganz deutlich, wieder in die Wellenzüge legen, die seit dem Höhepunkt des 1. Hauptthemas die leitenden Entwicklungsmotive darstellten; ein Beleg mehr, daß sie auch der Motivinhalt der Linien sind, die das ganze 2. Hauptthema, wenn auch in anderem Formenspiel verborgen, durchflossen. Wesentlicher noch als diese Tiefenlinien ist jedoch das Wiederausbrechen der großen Wellenfigur in den Violinen, die als Ausbreitungsmotive des Höhepunkts vom 1. Hauptthema erschienen waren. Die gesamten Streicher bringen demnach nichts Neues, und es erweist sich nun über alle drei Hauptthemen hinweg (wie vordem innerhalb der 1. Hauptthemenentwicklung) schlagend schon für die I. Symphonie das vollbeherrschte und willensbestimmt durchgedrungene Formprinzip der stetigen Entwicklung, die primär ist und durch die „Teilabschnitte" hindurchträgt, die darum nicht weniger deutlich als bei der klassischen Symphonie erkennbar bleiben.

---

[1]) Man hat hier zu leicht eine Beeinflussung aus dem „Tannhäuser" erkennen wollen; weder das Legendäre noch die Erotik der Tannhäuser-Musik ist hier vorhanden, auch die kleinen Einzelfiguren sind im Charakter nicht mit den wildgepeitschten Violinmotiven der Venusbergklänge zu vergleichen.





Die Betrachtung des 3. Hauptthemas bietet aber noch recht Interessantes. Wenn man erkennt, daß die neuartig wirkende Hauptmelodie der Holzbläser vom Entwicklungszug der Streicher getragen ist, so betrifft das nicht nur deren kraftvolles Treiben in der Gesamtströmung, sondern kann auch für die Melodiebildung selbst gelten; denn sie bestreicht eigentlich nur das Entwicklungsmotiv der Violinen, greift dessen Haupttöne heraus und hebt sich nur durch die rhythmische Differenzierung von diesem zu ihrer eigenen Prägung ab. In den Rhythmen liegt auch der eigentliche Hauptcharakter und die formale Hauptbestimmung des 3. Themas: der vorwärtstreibende Zug. So drängt auch dieser Teil in die Breite. Noch etwas liegt im 3. Hauptthema verborgen: der Rhythmus der Hörner schließt gleichfalls einheitlich zum Vorherigen zurück; es ist der punktierte Rhythmus, wie er aus dem 1. Hauptthema überhaupt und namentlich aus den Trompetenstößen in dessen Höhepunktstakt (A) stammt, und er dringt auch gleich mit der Weiterentwicklung des 3. Hauptthemas stärker heraus.

Demnach wäre höchstens mit der Hauptmelodie eine neuartige Umbildung, aber zunächst gar nichts motivisch selbständiges in diesem 3. Hauptthema enthalten, trotzdem es als Gesamteindruck mit neuem Zuge entscheidend einsetzt; und nun zeigt ein Blick auf das Weitere, daß auch hierin kunstvollste einheitliche Verkettungsabsicht liegt, indem sich in der Tat das thematische Gebilde, das als wirklich neuer, nicht nur neuartiger Inhalt zu bezeichnen ist, erst später einstellt. Und zwar erscheint es erst recht unauffällig, in einer Vorandeutung (13. Takt nach E) in eigentümlich breiten Tonschritten der Hörner, und erst später beim Übergang in die $\frac{4}{4}$ (28. Takt nach E, „Breit") dringt es beherrschend und stark (im ganzen Blech) heraus, als eine ungemein kühn gewundene, wild über Höhen und Tiefen ausgreifende Melodie[1]). Man sieht also wieder von neuer Seite die Technik des Entwickelns bei Bruckner: er läßt das Neue erst unauffällig in Umgestaltungen des alten Themenmaterials sich herausbilden, und eigentlich ist es erst der Höhepunktsausbruch der bei E einsetzenden Entwicklung, der nun (mit dem breiten $\frac{4}{4}$-Zeitmaß) in der vollen Befreiung und Gewinnung des neuen Hauptgebildes gipfelt. Trotzdem ist der 3. Hauptthemenansatz bei E anzunehmen, indem er vor allem

[1]) Max Auer („Anton Bruckner" S. 67) weist mit Recht darauf, daß sie schon Züge des „Siegfried-Motivs" vorausnimmt, das Bruckner damals noch nicht gekannt haben kann.



durch den gesamten, neu vorwärtstreibenden Charakter bedingt ist. Es ist im Grunde keine andere Erscheinung, als sie Bruckner bei 1. Hauptthemen eigen ist, nämlich erst mit dem Höhepunkt ein deutliches Erstehen nach vorheriger Werdeentwicklung. Man ersieht daraus, daß die Entwicklungstechnik doch schon die Sonderung der Hauptteile, so klar sie erkennbar sind, stört, im Durchfluten auch die Grenzen überfließt; und wenn man nun andererseits den Formüberblick dadurch erleichtern wollte, daß man von E bis zum $\frac{4}{4}$-Takt „Überleitungsgruppe", bei diesem aber erst das 3. Hauptthema (um den Ausdruck „Schlußgruppe" bei Bruckner von Anfang an auszuschalten) annimmt, so wäre damit nichts gewonnen und das Wesentliche verschleiert. Denn gerade das ist eine formale Tat ersten Ranges, daß die „Überleitung" aus einer Gruppe für sich in den Zug der Themen übernommen ist, und dieser selbst den formalen Grundzug des Übergehens, fließenden Entwickelns, in sich aufnahm.

Im übrigen ist die Entwicklung bis zum erwähnten $\frac{4}{4}$-Takt leicht als eine Steigerung zu übersehen, bei der sich im Herannahen des Höhepunktsgefühls das Wellenmotiv der Violinen zu ganztaktiger Führung verbreitet (8 Takte vor $\frac{4}{4}$), aber unter Beibehaltung des Achtelrhythmus, der nun jeden Ton der Viertelbewegung aufbricht, später bis zu Triolen zerlegt. Wo nun mit dem breiten $\frac{4}{4}$-Zeitmaß dieses vergrößerte Wogen den Ausbruch aus sich selbst findet, da fließt sein Wellenmotiv nur noch im Untergrund, (in den Bässen) weiter, während zum Hauptthema der Bläser die schwirrend bewegten, höchst eigentümlichen Violinfiguren ausbrechen, in denen sich, wie erwähnt, wieder etwas vom wirren Grundtrieb des 1. Hauptthemas äußert, wobei sie hier zugleich rein entwicklungsmotivisch ihre Bedeutung als umschwirrende, mächtig belebende Höhepunktsfiguren haben. Aber dabei ist nicht zu übersehen, daß diese kleinen Teilfiguren sich untereinander zu einer Linie schließen, während sich das Bläserthema durch seine außerordentlich weiten Verschlingungen zieht.

Der erste stürmische Zug dieses Themas verhallt in eine ruhige und dünn gesetzte, hauptsächlich von den Holzbläsern bestrittene Teilstrecke (bei G), die aus der Wirkung eines Nachhallens in vorbereitende Spannung zu einem Neuausbruch des gleichen, des dritten Hauptthemas (bei J) übergeht. Ihre Bedeutung ist aber schon weiter gerichtet; in ihr liegt erstes Aufsteigen der vorbereitenden Stimmungen vor dem Durchführungsteil, die sich hernach erst über ihre große Breite auslegen, sich aber, wie immer bei Bruckner, schon vorher in

einzelnen Stimmungsansätzen ankündigen. Auch diese charakteristische Spannung dringt demnach nicht als Gruppe, sondern in Entwicklungen ein. Ebenso tritt motivisch in den Holzbläserfiguren (von G an) Abhängigkeit von der Hauptmelodie des 3. Themas ein, zugleich aber in diesen Linien ein Überfließen in Züge des 2. Hauptthemas. Bevor nun die erste Episode lastender Unruhe nochmals von einem Aufstürmen des 3. Hauptthemas durchbrochen wird, zuckt (in den 4 Takten vor J) dreimal in kurzen Ansätzen schon das schwirrende Streichermotiv (in den Bratschen) auf — ein prachtvoller, gedrängter Ausdruck der kraftüberladenen Spannung. Dieser Neuansatz selbst nun verklingt (bei K) in dünnere Klangatmosphären, die auf den ersten Blick als Fortsetzung und Erfüllung ihrer kurzen schon vorherigen Andeutung erkennbar sind und sich diesmal zur Breite vorbereitender, auf die Durchführung hin gespannter Ruhe ausdehnen. Die Klangfarben sind abermals im wesentlichen in die Holzbläser gerückt, das Motiv auch das gleiche, aber diesmal ist noch die ganze Ausspannung von dem verkräuselten Zweiunddreißigstel-Motiv[1]) durchsetzt, erst zuoberst in der Flöte, dann in den tiefen Mittelstimmen (II. Violinen und dann Bratschen). Sehr bemerkenswert ist an einer Stelle (2 Takte vor M) das Eindringen zweier Posaunenakkorde in dunkeln Choral-Klangfarben, als ein schwerer Stimmungsakzent in der großen Vorbereitungsspannung, hier noch in seiner kurzen Andeutung weniger bemerkenswert für den Satz selbst als für Bruckners Persönlichkeit, die sich in einer Grundeigentümlichkeit damit schon andeutet. Im übrigen strömt aber die gedehnte Entwicklung fortschreitend an verdünnte Klangregionen hin, und erst unmittelbar vor dem Durchführungseintritt (N) tritt nochmals eine leichte Dunkelung gegen den früheren schweren Farbenakzent hin ein, indem mit dem Abstillen der Motive die Klangfarbe der vierstimmigen Hörnerakkorde heraustritt.

Der Beginn der Durchführung ist hier noch verhältnismäßig deutlich abgrenzbar (N), vor allem durch den Neuansatz des 1. Hauptthemas und das Aufleuchten von Kreuztonarts-Akkorden;

[1]) Man kann in diesem Teile schön beobachten, wie sich (nach K) aus dem Hauptmotiv (Oboen) der letzte zweitönige Endausklang ablöst und als ein Entwicklungsmotiv die weitere Symphonik trägt: erst als ein ansteigendes (dreimal in chromatischer Folge), dann (von L an) als ein wellendes, das mit seinem gleichmäßigen Atem fast stärker hervortritt als die noch darüber und darunter ausgebreiteten Intonationen des weitschrittigen Hauptthemas.



aber sowohl diese wie die ersten belebteren Motivansätze sind vorerst Ankündigung, neues Regen, das erst allmählich in Fluß kommt und erst noch durchaus in die gedehnte Stille des vorherigen Teiles verfangen ist. Die Abgrenzung ist demnach auch hier keineswegs eine scharfe und die vorbereitende Spannung zieht sich noch in ein gutes Stück der Durchführung hinein. Die ersten Motivansätze des 1. Hauptthemas scheinen sich sogar zuerst zu verlieren, ehe sie wieder zu geschlossenem Melodieansatz treiben. Und es ist in diesem Teil (N bis O) schön zu beobachten, wie sie das treibende Moment sind, das Quartenmotiv in den Bläsern hingegen das zurückhaltende aus dem Vorbereitungsteil, das dann verdrängt wird; überall also auch hier schon höchste Kunst der Übergänge als formaler Hauptgrundzug.

Auch die dynamische Anlage der Durchführung ist sehr einfach. Die ersten Verdichtungen, durchweg aus dem 1. Hauptthema gebildet, gipfeln im Höhepunkt bei P, wobei überall der Entwicklungsmotivik hervorragende Bedeutung zukommt; das (bei O wieder eingetretene) Sextolenmotiv legt sich nämlich durchaus zu den Führungen der dynamischen Hauptströmung aus; im Höhepunkttakt aus seinen Anstiegskurven erst geradlinig herabstürzend (Andeutung des erreichten Höhepunkts und Willens zur Rückentwicklung) biegt es sich bald wieder zu prachtvoll gewellten Führungen um, leitet die Entwicklung rasch zu einem Tiefepunkt (4. und 5. Takt nach P), in dem es wieder (umgekehrt wie im Höhepunkt) die neue Auftrieb-Dynamik steigender Formen annimmt und rasch einem neuen Höhepunkt entgegendrängt; dabei gewann es durchgängig geschlossene Linienform, während schon im ersten Höhepunkt (P) das eigentliche Hauptmotiv nur noch in einzelnen rhythmischen Stößen der Blechbläser hereintönt. So groß ist schon in der I. Symphonie das Übergewicht des Entwicklungsgefühles über alle formalistisch-motivischen Momente.

Und das zeigt sich noch an weiteren Erscheinungen: man beachte, wie sich in jenem Wogentiefgang (4. und 5. Takt nach P) ein Motiv in der Klarinette herausbildet, das eigentlich ganz von der Dynamik eines schaukelnden, leicht erregten Wogens ausgeworfen ist, demnach trotz seines starken melodischen Gehaltes eigentlich Entwicklungsmotiv ist und sich als freie Umkehrungsbildung aus dem 2. Hauptthema dabei ableitet[1]). Der neue Höhepunkt ist durch

[1]) An der gleichen Stelle kommt dem leisen Paukenwirbel eine ungemein subtile Bedeutung zu; er ist zugleich leise Dunkelung der erreichten Entwicklungstiefe und Neuerregung eines Steigerungsantriebes, und es ist



die schon besprochene (s. Nr. 46) Unendlichkeitswirkung der pp-Unterbrechungen gekennzeichnet, und auch aus deren letzter leitet das Sextolenmotiv (bei Q) in herrliche Wellenfigur von bandartig geschlungener Beweglichkeit. Der ganze Teil, den sie hier durchziehen, hat entwicklungsdynamisch die Bedeutung eines Nachklanges in dünner Leere nach den Höhepunktsakzenten, und aus ihm entwickelt sich bereits gleichzeitig die Verdichtung gegen die Reprise hin.

Demnach ist die Durchführung nicht nur sehr kurz, sondern eigentlich ganz gegen die ff-Stellen (bei P und 7. Takt nach P) hin angelegt. Für die geschlossene Gestaltung ergibt sich damit von selbst, daß der Teil von P—Q als ganze Höhepunktwelle zusammenzuschließen ist, wobei die besprochene kurze Tiefeneinsenkung (4. und 5. Takt nach P) eigentlich nur als Teil von ihr und Atemholen zu nochmaliger Höhepunktskraft aufzufassen ist. Dieser breite Höhepunkt ragt aus zwei gedehnten Teilen von spannungsvoller Stille heraus, deren zweiter nun leicht bis in die Auslösung zur Reprise (R) weiter zu verfolgen ist[1]). Auch diese Verdichtung führt in einer geschlossenen Entwicklungswelle über ihren Teilhöhepunkt zu einem Abklingen, das sich spannungsvoll gegen den Wiedereintritt des 1. Hauptthemas in der ersten Anfangsform und damit gegen die Reprise öffnet. Man kann also von einer außerordentlichen Symmetrie in der Durchführung sprechen, dies freilich nicht im Sinne von Gruppen, sondern einer Entwicklungssymmetrie.

---

recht charakteristisch, daß hier zu keinem der Höhepunkte die Pauke ertönt, hingegen dann gleich wieder (5. Takt nach Q) zu einem vorbereitenden Teil; (erst mit dem letzten Schluß, von X an, erscheint dann wieder die Pauke in einem Höhepunkt). Für die Art, wie hierbei die Pauke zu spielen und der gesamten Wiedergabe einzufügen ist, gibt damit Bruckner selbst deutliche Fingerzeige, die sehr oft übersehen werden, wie sie überhaupt bei ihm vollständig anders zu behandeln ist als im klassischen Orchester bei Berlioz, bei Liszt und großenteils auch anders als bei Wagner.

[1]) Über der Hauptlinie (Violine) erscheinen zunächst (5. Takt nach Q) im leicht wellenden Auf und Ab Holzbläsermotive, deren Zusammenhang mit den vorhin erwähnten Klarinettenmotiven (4. und 5. Takt nach P) ohne weiteres in die Augen springt. Dazu beachte man nebst dem schon erwähnten Paukenwirbel den Wiedereintritt der gedunkelten Klangfarbe von vierstimmigen Hörnerakkorden; diese durchdauert auch den größten Teil der noch folgenden, wirr aufgekräuselten Verdichtung mit den Trillermotiven, mit der sich aus dem Nachklang der Leere neue Regung zusammenballt — alles schon in typischen Merkmalen Brucknersche Formtechnik.

Wenn nun auch die Reprise verhältnismäßig recht deutlich, sogar durch eine Fermate, abgesondert ist, so bleibt nicht zu übersehen, daß dies nicht eine Fermate der Ruhe sondern der Spannung ist, und daß das letzterwähnte Ausklingen durchaus den Charakter einer sich öffnenden Entwicklung trägt, (und dies keineswegs bloß durch die harmonische Dominantwirkung), der Repriseneinsatz demnach auch dynamisch sich mit dem Vorherigen schließt. Aber nicht minder wesentlich ist dabei, daß sich mit jener letzten Verkräuselung in Trillern und wirren Sextolenmotiven auch schon etwas von jenem verborgenen Formsinn des 1. Hauptthemas wiederentwickelt und gegen dieses hin in Spannung tritt.

In der prachtvollen Steigerungswelle des 1. Hauptthemas (R) zeigt die Reprise von dessen Höhepunkt an Abweichungen gegenüber dem Anfangsteil; tonartlich im Aufleuchten nach A-Dur (3. Takt nach S) und in anderem Abklingen der Entwicklungswellen.

Die Sextolen leiten nämlich vom Verklingen in der Tiefe unmittelbar zu einer Wellenbewegung in der Höhe (4 Takte vor T), die genau jener Episode entspricht, welche im Expositionsteil innerhalb des 2. Themas auftrat (4 Takte vor D), — ein Beleg, wiesehr die Entwicklungsgebilde selbst hier schon Unabhängigkeit gegenüber der thematisch-formalen Anlage tragen; das selbe Wogen der gleichförmig ruhigen Holzbläser-Viertel leitet sich hier aus dem 1. Hauptthema ab, mit dem einzigen Unterschiede, daß die darunter wellende Linie (Klarinette) hier den letzten Rhythmus der Sextolen, dort den der Achtel festhielt. Innerhalb dieser vier Takte selbst bringt Bruckner zugleich mit der dynamischen eine seiner herrlichen harmonischen Rückschattierungen mit der Dunkelung aus dem a-Moll ins As-Dur. Darin liegt zugleich eine seiner typischen atmosphärischen Spannungsverdichtungen, die gegen neue Entwicklung hinweisen. Sie erfolgt mit einem Nachklingen des 1. Hauptthemas in einer Umbildung, die man wieder ganz aus der zusammenhängenden Dynamik und nicht etwa als zufällige oder spielerische Variante zu verstehen hat. Die gleichförmigen Akkordschläge nämlich, vordem dumpf in der Tiefe, halten hier die dünne Höhe in Fortleitung der Höhensphäre der letzten Wellenmotive in den Holzbläsern, während die vordem darüber gelegene Hauptlinie in der Tiefe nachbebt und sich verliert. Äußerlich besehen müßte diese Stelle demnach als voll-

ständiger und auffälliger Gegensatz zur früheren Form des Hauptthemas wirken; daß dies aber nicht der Fall ist, rührt von der Entwicklung aus dem Vorangehenden her, wodurch namentlich dem dünnen Verschweben der früheren Akkorde in den Vierteln eigentlich das Auffälligste, die Stoßkraft in der Tiefe genommen ist. Dieser ganze Teil (von T an) hat demnach mehr die Bedeutung eines nachhallenden Ausschwingens nach der großen Hauptwelle.

Das 2. Hauptthema setzt (bei U) in ganz anderer Einführungsweise ein, regulär auf dem Hauptgrundton, (C-Dur); es ist diesmal sehr kurz, fast episodisch, und im Zusammenhang aufgenommen mehr eine Art spannenden Atemholens vor dem 3. Thema und der noch groß steigernden Entwicklung; dies drückt Bruckner auch ganz klar harmonisch aus, indem er das 2. Thema auf dem Quartsext-Akkord bringt und dessen Spannung eigentlich erst mit dem schlagkräftigen Einsatz des 3. Hauptthemas löst (V). Bis dahin sind demnach die Abweichungen nicht gerade groß, nicht stärker als man es z. B. bei großen klassischen Symphonien findet; sie wären auch, als äußere Anlageveränderungen, belangloser, aber sie werfen klares Licht auf die inneren formalen Eigentümlichkeiten.

Vom 3. Hauptthema an sind die Umgestaltungen von durchgreifender Art. Man kann auch hier leicht erkennen, daß schon die Richtung auf das Ende sie bedingt; freilich ist von einer Gestaltung zum Katastrophencharakter und dem Druck der großen seelischen Vorbereitungen auf das Endereignis noch nicht in ähnlicher Weise zu sprechen wie bei den späteren Symphonien. Von diesen zurückblickend kann man hingegen erkennen, wie gewisse Züge und Vorahnungen solchen Gestaltungswillens hier in die letzten Teile eindringen, die sonst noch mehr in der feierlich-kraftvollen Schlußweise der Klassiker befangen sind. Es liegt ein Ineinanderdringen der beiden Schlußweisen vor, Bruckners neue und eigene schwillt aus der überkommenen heraus, darum auch noch nicht ganz formentscheidend, und das mag auch diesem Werk gegenüber besonders verwirrt haben; denn durchgreifende, selbst revolutionäre Veränderungen stellen dem Verständnis meist geringere Schwierigkeiten als die erst in Gärung befindlichen neuen Willensstrebungen.

Beim Eintritt des 3. Hauptthemas (V) zeigt sich die Wendung gegen das Ende bald in dem ganzen Zug zu großer Ausbreitung: schon von Anfang an sind z. B. die mächtigen Baßschritte (ganz andere als in der Exposition!) ein Stück davon. Es ist nicht unmöglich,

daß Bruckner mit diesem Motiv an einen Zusammenhang mit der Unterstimme des 2. Hauptthemas (s. Takt C) gedacht hat. Auch die erste Steigerung, im Einzelnen verändert, läßt den Willen ins Große erkennen; von den Neuansätzen ist besonders der bei W bemerkenswert, in Unisonlinien beginnend, und deutlich im Charakter einer geheimnisvollen Vorbereitung den vollkräftigen Zug unterbrechend. Die Unisonlinien, steigende Wellenzüge, öffnen sich (7. Takt nach W) gegen Klänge, die sie dann mit milden Wellenführungen umweben, und in denen etwas von der religiösen Weihe der Spannung gegen das Ende liegt. Aus ihnen sammelt sich erst eine Steigerung, in die das punktierte Hauptmotiv des 1. Themas eingreift, um mehr und mehr zum treibenden Hauptgebilde zu werden; sie leitet, von aufwärtsdrängenden Wellenmotiven und ansteigenden Bässen getragen, nicht zu einem Höhepunkt, sondern zu einem plötzlichen Umschlagen in die leise webenden Klangwellen ihres Erstansatzes zurück (6 Takte vor X), zugleich in die weihevollen Schatten starker harmonischer Dunkelung (Ces-Dur) zurückschlagend [1]. Hieraus erst leitet die Entwicklung gegen neuen kraftvollen Ausbruch (bei X), und gerade dies Unterbrechen und Rückschwanken gibt dem Teil etwas vom Charakter der Brucknerschen Endgestaltung.

Formal ist noch etwas anderes bemerkenswert und zeigt auch stark Schlußrundung in klassischem Sinne: mit der Entwicklung des 3. Hauptthemas tritt gar nicht dessen eigentliche neue Hauptmelodie ein, das weitgezerrte Bläserthema, sondern statt dessen (zwischen W und X) das Hauptmotiv aus dem Komplex des 1. Hauptthemas. Jenes kommt auch im ganzen Satz nicht wieder, während dieses immer entscheidender die ganze Führung an sich reißt. Das läßt zudem einen Rückschluß auf die Auffassung in der Exposition zu: der Eintritt des 3. Hauptthemas ist dort bei E anzunehmen, noch bevor seine eigentliche Hauptmelodie sich ihm einfügt; zu den hierfür schon früher angeführten Gründen tritt nun im Rückschauen von der Reprise noch der, daß dieses 3. Hauptthema hier überhaupt ohne jene Bläsermelodie verarbeitet wird.

Bei der zuletzt erreichten Stelle (X) setzt nun insofern eine neue Wendung ein, als der eigentlich vorbereitende Teil des Schlusses überwunden und der Teil der feierlichen letzten Entwicklung erreicht

[1]) Man beachte schon hier Bruckners Technik, die Tonart der chromatischen Untersekunde vor dem Schluß zu berühren (vgl. S. 578).

ist; freilich vollendet sich auch dies mit Unterbrechungen durch Neuansätze; wenn man das ganze noch folgende Stück überblickt, so erkennt man, wie sich diese letzte Kraftentfaltung in Bruckners dreimaliger Ansatzweise erfüllt.

Die erste davon (bei X) zeigt vollste Stärke, eigentlich in der Art letzten Ausbruchs, auch darin, daß verschiedene Themen kombiniert werden; in den Trompeten und Hörnern tönt nämlich das 2. Hauptthema in die übrigen Motive, die dem ersten angehören, hinein, wobei dessen Hauptmotiv in bloßen Rhythmen erscheint, die ganzen Streicher aber das große Ausweitungsmotiv zu einem gewaltigen Wogen entfalten. Man beachte auch die Triolenrhythmen der Posaunen (später Trompeten), Entwicklungsmotive der feierlichen Ankündigung, sowie (vom 4. Takt an) die fallenden Tiefenlinien in Posaunen und Fagotten (denen des ersten Hauptthemenanfangs entsprechend), die dann (vom 9. Takt nach X) auch die wellenden Baßfiguren ergreifen. Erst im Schlußteil dieses breiten Höhepunktsansatzes (10. Takt nach X) erscheint das bisher nur im Rhythmus vorhandene punktierte Hauptmotiv aus dem 1. Thema auch melodisch ausgelöst in der Trompete, aber nur im ersten steigenden Ansatzgebilde, das sich nach dreimaliger Wiederholung auch in den Rhythmus auf einem Ton verliert: wodurch an sich eine Spannung geschaffen ist, welche diesen ganzen ersten Höhepunkt erst in Beziehung zu den noch kommenden setzt, in denen sich dieses Motiv weiterentwickelt. Von allen Seiten und immer wieder in neuen Einzelheiten zeigt sich Bruckners beispiellose Kunst der Kraftzusammenhänge und Weitenbeziehungen.

Es ist leicht zu übersehen, wie nach dem Ausklang dieser Krafthöhepunkte in einer Fermate sich erst — als Ansatz des „Atemholens" — jenes letzte Teilmotiv in einzelnen Ansätzen durch die nachhallende Leere zieht, darauf (bei Y) die treibende Entwicklung übernimmt, und wie auch hier mit dem Höhepunkt von einer Fermate aus sich der dritte und letzte Kraftansatz sammelt, (Z). Dabei ist sein Anfang von der fallenden Umkehrung des zuletzt hauptsächlich steigend gebrachten Hauptmotivs gebildet, seine Entwicklung aber zeigt neben sonstigen letzten Kraftsteigerungen (Blechbläser!) das mächtig ausweitende Gegeneinander der steigenden und fallenden Motivform; in den Schlußtakten ist dann letztere allein und auf gleicher Tonhöhe in den Streichern wiederholt, an sich in starker Schlußwirkung, die zugleich die ausschweifende Wildheit des An-

fangsthemas gebändigt und in die Wucht der Endklänge eingebannt zeigt.

Mithin zeigt der erste Satz bereits Hauptgrundzüge von Bruckners Formtechnik ausgeprägt: die Entwicklungsdynamik, die Dreizahl der Themen, die Ausgestaltung der vorbereitenden Stimmungen, dies namentlich schon in charakteristischer Weise am Expositionsschluß; dabei erscheinen auch schon im Einzelnen typische der Brucknerschen Farben- und Stimmungsakzente; ferner zeigt sich die Entwicklung aller Teile nach Steigerungsanlagen, auch die breit beherrschende Bedeutung der Entwicklungsmotive, zugleich mit ihrer Ableitung aus thematischen Zügen. Die Raumplastik, die ganze innere Schau, die Gestaltungsweise der Weiten- und Tiefenstaffelung ist bereits voll durchgebildet, besonders auffällig schon die breite Ausgestaltung der Leere-Episoden; ein Beleg, wie diese Erscheinungen aus gegebenen psychischen Eigentümlichkeiten durchdringen. Die Merkmale der Schlußtechnik sind hingegen erst im Erstehen. Zugleich mit der Herausbildung der drei Hauptthemen ist aber die thematische Beschränkung bereits sehr streng. Kein Motivzug tritt auf, der nicht aus ihnen abgeleitet wäre. Mehr als das: wenn Bruckner schon hier die Thematik deutlich bis zur Dreizahl aufspaltet, so läßt er doch zugleich eine einheitliche Gegenstraffung hierzu erkennen; denn die drei Themen sind durch Motivgemeinsamkeiten verbunden; insbesondere das dritte ist motivisch stark von den vorherigen abhängig, es tritt noch nicht in so vollem, ursprünglichem Eigenbestand hervor wie in späteren Symphonien. Andererseits ist es doch schon als selbstbestehendes Gebilde angedeutet, nicht nur der formalen Verarbeitung, sondern gleich beim Eintritt seinem Charakter nach. Dieses Widerspiel im 3. Thema zeigt daher besonders deutlich das Herausstreben einer zielbewußten Aufrichtung neuen Grundbaus noch in Verquickung mit dem überkommenen. Die Auseinandersetzung mit dem alten Formprinzip tritt in den folgenden Sätzen noch durchgreifender, gärender, Bruckners Grundwille noch freier zutage.

*Adagio*

Auch hier setzt Bruckner mit einer für die damalige Zeit außerordentlichen, für den der konservativen Kirchenmusik entwachsenen Geist doppelt erstaunlichen formalen Kühnheit ein. Wie der 1. Satz in der ersten Melodieführung, so zeigt der zweite in den Harmonien des Anfangs eine merkwürdige Gelöstheit. Die Klänge halten

sich lange in gleitender Tonalität und festigen sich erst mit dem Übergang zum 18. Takt zu einer geschlossenen Tonart. Dies hängt mit dem Aufbau des Satzes, aber auch schon mit der sonstigen Beschaffenheit und Formspannung des 1. Themas zusammen. Es trägt zunächst durchaus vorbereitenden Charakter, und wenn man es in seinen Einzelmotiven zu fassen sucht, zeigt sich gleichfalls sein unstetes inneres Fließen. Es ist alles erst in Ansätzen und Festigung begriffen, und das sind Vorgänge, die durchaus ins Visionäre dunklen religiösen Erschauens gehüllt sind. Ins Einzelne zerlegt, zeigt auch der anfängliche Themenkomplex mehr Ansatzbildungen als eigentliche Thematik: den vorausschlagenden, leise ankündigenden Hornton, mehrere Takte hindurch steigernd den Teilentwicklungen vorantönend, zugleich auch rhythmisch freihängend (durchwegs synkopisch); dann die ersten Baßmotive, an sich geheimnisvolle Vorbereitungstöne, und ihr Herauswachsen in die zweitönigen Motive der harmonisch unsteten leisen Streicherakkorde; aus ihnen bildet sich eine Steigerung bis zum 9. Takt als Höhepunkt, aber auch diese zeigt keine Stetigkeit, sondern innerhalb der motivischen Höherrückungen zugleich das Zurückfluten in Akzenten des Bangens und Geheimnisses; sie liegen im Rücksinken an die leise Tongebung und genau mit dem pp im seltsamen Aufleuchten der Kreuztonartsakkorde. Vom Höhepunkt leiten breite, geradlinig in Terzen verlaufende Abstiegslinien zurück, bis in die Klangregionen des ersten Anfangs: ganz dunkel geschattete, leise Regungen in Baßmotiven, woraus sich nochmals eine Aufschichtung zu noch stärkerem, den früheren übersteigendem Höhepunkt bildet; diesmal ist die Entwicklung — wie meistens bei solchen Neuzusammenballungen — rascher, auch sinkt sie bald zu den bloßen Abstiegsmotiven der Bässe zusammen. Damit ist ein erster größerer Bogen gezogen; die formale Funktion, welche dieser höchst kunstvollen, fließenden Ungestaltigkeit im gesamten Zusammenhang zukommt, zeigt sich auch bald darin, daß die Auslösung dieser Werdevorgänge erst im darauf folgenden zweiten Teilgebilde des 1. Hauptthemas, zugleich mit tonartlicher Festigung, erfolgt. Es tritt mit dem 19. Takt ein und wirkt als Lösung gegenüber der bisherigen vorgestaltigen Spannung. Diese Art zweier zusammentretender Thementeile kehrt auch im späteren Schaffen Bruckners in größerem Maße wieder.

Mit diesem 2. Teilgebilde gipfelt die ganze visionäre Klangergießung in der Weihe eines choralartigen Gebildes. Es erscheint

zuerst milde in den Streichern, dann entschwebt es gleich zu den Höhenklängen von Flötenakkorden. Auch hier erkennt man schon Bruckners starke Raumplastik; diesen Akkorden ist zugleich — in Hebung ihrer schwebenden Höhenwirkung — das Abgrundsymbol leisen dumpfen Bebens (Pauke) gegenübergesetzt. Die Rückentwicklung verliert sich in durchsichtiges Klanggewölk mittlerer Höhenlagen (Klarinetten mit leisem Horn-Unterton) und kettet (bei A) in ein neues Werden ein, in ein anderes, selbständiges Hauptthema. Das zwischen beiden Teilen des 1. Themas bestehende Verhältnis von Spannung und Lösung tritt aus dem religiösen Grunderlebnis des Adagios hier schon ganz in den echten Mystikerzügen des Schauerns und Erschauens zutage, des dunklen verzückten Suchens, dem dann als erlösendes Offenbarungswunder der Choral entgegenleuchtet. In dieser Bedeutung findet sich die letzte Vertiefung der Brucknerschen Choralidee namentlich im Adagio der VIII. Symphonie wieder, während thematisch dieses Choralthema im Adagio der IX. (s. S. 734) wieder aufgegriffen ist, auch in ähnlicher formaler Stellung, nur daß es dort von einem Teilgebilde zur Bedeutung eines selbständigen 2. Hauptthemas gehoben erscheint. Auch motivisch kündet sich die Zusammengehörigkeit des ersten und zweiten Teilgebildes verborgen an; das punktierte Teilmotiv des Chorals drang schon bei den verstärkten Steigerungsansätzen im Anfangsteil (im 5. und 6. Takt) heraus, gleichfalls als Willensspannung der nachherigen Erfüllung entgegentretend; (musikpsychologisch und zugleich für Bruckners intuitives Formgefühl ist es bemerkenswert, wie jener Anfang das sinkende Motiv im Drange der ansteigenden Entwicklung verarbeitet, beim Choral aber bereits im Ganzen Gelöstheit des Abstieges dem Motivzug nachgibt).

Mit dem neu in B-Dur eintretenden zweiten Hauptthema (bei A) schwingt das religiöse Grunderlebnis dieses Satzes zu hymnischer Befreiung auf. Schon die Hauptlinie unterscheidet sich vom Bisherigen durch ihre flugartig hochstrebenden Bewegungen. Durchgängig von der verschleiernden Grundbewegung der Quintolen-Harpeggien umtönt, hebt sich die Hauptlinie zu beseelter Steigerung, deren breit ausladender Höhepunkt im 12. Takt liegt; (man beachte die ungeheure Wirkung der Atempause vor dem Höhepunkt!). Im übrigen ist wieder wie im 1. Thema die Erscheinung sehr stark

ausgeprägt, daß stets aus dem befreienden Emporschwingen Rückschattierungen in geheimnisvolles Klangdunkel eindringen, so schon gleich nach dem ersten Motivansatz (im 3. Takt nach A) dann besonders im 7. Takt, der auch die Quintolen der Begleitwellen und die dem Thema angehörigen Sextolen zu eigentümlicher rhythmischer Wirkung ineinander dringen läßt, zugleich durch die bangen Farbenakzente eines Posaunenakkordes gedunkelt ist und im Wechsel vom as-Moll- und As-Dur-Akkord auch ein seltsames harmonisches Wogen enthält. Schon alles das stellt höchst charakteristische Erscheinungen von Bruckners mystischer Tönungsweise dar. Dazu kommt noch eine technische Einzelheit, die bereits höchst kunstvoll das unbegrenzte Übergehen thematischer zu entwicklungsmotivischen Gebilden zeigt: die Oberstimme ist in diesem 7. Takt zunächst bloße Wellenfigur, die sich aber mit dem nächsten Taktanfang wieder in die Fortsetzung der Hauptmelodie hineinschlingt, ebenso wie sie sich mit dem Einsatz des 7. Taktes aus deren Triolenfigur heraus zu ihrer Allgemeinform aufgelöst hatte.

Wie gewaltig aber schon hier, von den Themen an, Bruckners Formkunst ist, zeigt noch weiteres Einblicken. Auch das 1. und das 2. Hauptthema bilden zusammen eine Einheit, indem letzteres wieder als eine Auslösung der im ganzen ersten liegenden Spannung wirkt. Das liegt schon im weiteren ästhetischen Sinne in dem Ausbrechen des verzückten Suchens vom ersten Thema gegen das befreiende zweite. Es deutet sich auch in den harmonischen Auflösungswirkungen beim zweiten Themeneintritt, sowie in der Rückbeziehung seines ersten Oktavschrittes auf die großen Ansatzschritte im Flötenchoral (Septime und Oktave) an. Vor allem aber tritt die Zusammengehörigkeit im Weiteren formal deutlich hervor, indem nach der ganzen Satzanlage 1. und 2. Thema zusammen wieder dem noch folgenden dritten als Gegensatz gegenübergesetllt sind.

In solcher Verbindung zeigen die beiden ersten Hauptthemen untereinander das gleiche Verhältnis wie die beiden Teilgebilde (Anfang und Choral) innerhalb des 1. Hauptthemas und führen dessen Entwicklungsanlage in synthetischem Aufbau ins Große weiter. Aus Bruckners Psyche läßt diese ganze Entwicklung noch eine andere Darstellungsweise zu, die sich aber völlig der gegebenen einfügt: demnach würde schon der erste, harmonisch und motivisch unstete Anfang gegen die Auslösung im 2. Hauptthema gerichtet sein, der Weg gegen dessen Helle aber erst an die Düsternis des Choralgedankens

zurückschlagen; damit würde auch der Choral die Bedeutung gewinnen, die er gewöhnlich in Endvorbereitungen aufweist, und auch die harmonischen Verhältnisse scheinen diesen Entwicklungsgang zu bestimmen, indem schon der Choral im B-Dur des 2. Hauptthemas eintritt, während rein formal mit diesem erst das Erscheinen der neuen Tonart das Gegebene und Normale wäre. Bruckners Gestaltungswege zeigen eine außerordentliche Einheitlichkeit und umso verborgenere Zusammenhänge der Entwicklung, je näher man sie betrachtet. Daher auch überall das Geheimnis eines scheinbaren Widerspruchs: der Gegensatz- und der Einheitsentwicklung, was letzten Endes formal auf die Gegenspannung von entwicklungsdynamischem und Gruppen-Prinzip hinausläuft.

Das dritte Hauptthema (bei B) zeigt zudem seine eigentliche Gegensatzstellung gegenüber den zusammengefaßten beiden ersten im neuen Zeit- und Taktmaß ($\frac{3}{4}$ und ins Andante fließend), wie überhaupt im ganzen Charakter; leicht getragen erhebt es sich zu gelöster, fast froher Seligkeitsstimmung (bereits an das Gegensatzthema aus dem Adagio der Siebenten erinnernd), und es stellt andererseits schon darin eine Fortentwicklung aus dem 2. Hauptthema dar. Diese liegt aber auch in den Tonarten: jenes stand in B-Dur, das 3. Hauptthema tritt in Es-Dur ein, der Dominante der Satztonart, sodaß das wechseldominantische 2. Thema auf das dritte hinzustreben scheint. Schon damit zeigt sich über alle Themensonderung übergreifende Geschlossenheit des Entwicklungsweges. Nun ist aber das Merkwürdigste, daß die Haupttonart As-Dur selbst bisher noch gar nicht entwickelt war; kaum mit den zwei allerersten Tönen c und as angetönt, wich sie der gleitenden Harmonik des Anfangs und auch darin liegt formale Zielstrebigkeit: die auf den ersten Wiederausbruch des Anfangsthemas und besonders auf den letzten Schluß im As-Dur gerichtete Spannung, das eigentlich erst dort erstmalig in Breite zu seinem heiligen Wogen entfaltet ist. Auch sonst liegt beim dritten Thema in den Linien noch manche verborgene (und im späteren Verlaufe des Satzes aus ihrer Verborgenheit heraustretende) Verwandtschaft mit dem vorangehenden zweiten Thema, so vor allem in der Sechzehntelfigur der Hauptmelodie, die an die Sextolen des 2. Taktes nach A gemahnt, wie in den begleitenden Linien. Alle diese enthalten aber, namentlich in der späteren Fortführung, zugleich eine gewisse

Verwandtschaft mit den geschlungenen Linienformen des 1. Satzes, die hier aus ihrem erregten in mild-religiösen Charakter geläutert erscheinen.

Das 3. Hauptthema hat von allen die breiteste Entwicklung; auch ihr ist mit den beiden ersten Themen das Merkmal mehrmaliger weihevoller Rückdunkelungen gemeinsam. Düstere Akzente bringen namentlich die (erstmalig bei C) eintretenden Akkordschläge an Stelle der bisherigen fließenden Begleitung. Sie kennzeichnen zweimal (das zweite Mal im 17. Takt nach C) nach Steigerungsentwicklungen den Neuansatz in dumpfer Ruhe. Obwohl sich die Entwicklung des Themas nach ihnen noch über eine breitere Strecke zieht, liegt in ihnen schon zweifellos eine ferne dumpfe Vorankündigung kommenden Ereignisses, die wieder das Dunkel des ersten Satzanfanges aufsteigen läßt. Die Höhenentwicklungen selbst sind namentlich durch die weite und immer weitere Auseinanderdehnung des Sechzehntel-Motivs aus dem Themenanfang gekennzeichnet; breites Aussehnen bis ans Frohlocken liegt darin. (Als technische Einzelheit beachte man in diesem Thema die Überbrückung der beiden ersten Periodenabschnitte: im 8. Takt hält durch die Pause der Melodiestimme ein Wellenanstieg der Baßlinie [Cello] die Entwicklung in Spannung, im 16. Takt vollendet eine synkopische Abstiegslinie der allein übrigbleibenden Celli die Entspannung und damit die Zusammenschließung der beiden ersten Achttakt-Perioden gegenüber dem Neuansatz mit den Akkordschlägen.)

In ihrem letzten Teil geht die Entwicklung des 3. Hauptthemas in sphärische Höhenklänge über und vermittelt die Wiederkehr des Anfangsthemas in einer ganz wunderbaren Weise, die nicht nur als frühzeitiger, sondern bereits als vollausgeprägter Typus der Brucknerschen Entwicklungs- und Übergangstechnik genauer Beobachtung wert ist. Den Weg in die dünnen, schwebenden Höhen leitet vor allem eine gleichförmig wellende Linie (in den Violinen), die sich aus dem Sechzehntel-Motiv des Themas herausspinnt; sie durchzieht zunächst noch (bei D) die letzten gelösten Schwingungen des Themas (Holzbläser), die sich hernach (5. bis 7. Takt nach D) zu verwehenden Motivauflösungen auseinanderziehen, während sich das Violinmotiv bis in die mittleren und Tiefenlagen hinab schlingt; zugleich treten neue spannungsvolle Dunkelungen der ganzen Klangatmosphäre ein: ganz leise schwere Posaunenakkorde, dazu wirre

Werdeerregung im Zittern der tiefen Streicher, das sich von den geteilten Celli bis über die Mittelstimmen ausweitet; alle diese Vorgänge sind in harmonische Rückdunkelungen eingehüllt. In ihnen vollzieht Bruckner das Ineinanderstreichen und dann die Auseinanderlösung zweier Klang- und Stimmungsregionen in einzigartiger Kunst: Ansätze vom Anfang des 1. Hauptthemas künden sich erst dunkel an; vereinzelte Töne der Trompete mit kurzen Vorschlagsstößen, erst nur wie Ankündigungsrufe wirkend, stellen sich, zugleich mit der übrigen Verdichtung zum Bilde des wiederaufsteigenden Anfangs, als Wiedererklingen seiner ersten (synkopischen) Horntöne dar; auch in den Posaunen und Bässen bilden sich erst vereinzelt Anfangsmotive. Das ganze Themenbild scheint noch unklar durch die dunkel flutende, leise Streicherbewegung hindurch. Gleichzeitig aber streichen darüber in der Klanghöhe (Holzbl.) noch letzte Reste vom verklungenen 3. Hauptthema wie einzelne aufgelöste nebelige Streifen herüberwehend (bis in den 3. Takt vor E). Ein größeres Bild chaotischen Werdens hat auch Bruckner nie geschaffen. In diesem Klanggewoge liegt die höchste Mystik des Satzes: wie ihm dann wieder Gebilde des Anfangs entsteigen (E) und wieder versinken, in seine geheimnisvollen Klänge zusammenfließen und sich zum Gefüge seiner Teilmotive verdichten, wie diese Gebilde schließlich das umwogende rauschende Klangchaos überwältigen und in ihren Höhepunktsausbruch (12. Takt nach E) hinein zwingen, — das alles stellt noch eine gewaltige und geheimnisvolle Steigerung der Werdevorgänge in den wunderbaren Anfangsklängen dar. Und wenn man weiter erkennt, wie mit dem Höhepunkt jene Wellenlinie der Violinen, die zuvor die erzitternden Klänge durchzog, nun im Höhenrand als flimmernde Wellenfigur aufstrahlt, so schließt sich der Überblick über eine symphonische Gestaltung, deren Inbegriff in der vollendeten Kunst der Entwicklung stetigen Fließens und Erfließens eines Teiles aus dem andern beruht[1]).

Das Rauschen der Klänge überdauert auch den zweiten Höhepunkt und darüber hinaus (im Zurücksinken zum pp) das zweite Teilgebilde des 1. Hauptthemas, den Choral. Im Dunkel der ganzen Klangvorgänge ertönt er diesmal als Hörnersatz, verändert gegenüber der Exposition, und zwar auch wieder hauptsächlich im Sinne einer stetigen Überleitung zum 2. Hauptthema: denn die Weiterführung

[1]) So stellt auch für sich betrachtet diese ganze Linie der Violinen von D an) eine der stärksten Wiedererfassungen der unendlichen Melodie seit Bach dar.





der Choralmelodie, unter Kreuztonarts-Wendungen zu Oboen und hohen Celli, zuletzt in die Flöte übergehend, bereitet schon die hymnische Weitung der Melodie des 2. Hauptthemas vor; man merkt hier beim geschlossenen Verfolg im Hören kaum, daß ein neues Thema eintritt, und erkennt noch viel deutlicher als beim erstenmal die enge Zusammengehörigkeit der beiden ersten Themen, insbesondere das Hinstreben vom ersten gegen das zweite. Dessen Weiterentwicklung leitet über Höhepunktsentfaltungen zur Ausgießung in seine breiten Wogenfiguren, die motivisch aus seinem Höhepunktstakt abgeleitet sind, und über weiten As-Dur-Schluß, wobei auch diesen (3. Takt nach H) ganz in Brucknerscher Art noch eine weihevolle Rückschattierung nach Fes-Dur unterbricht. Unvergleichlich ist am Ende noch die Umstrahlung des milde durchzitterten Orchesterklangs durch ruhige Wellenfiguren[1]) in Klarinetten und Flöten (bis zum drittletzten Takt). Zugleich aber vollzieht sich noch andeutungsweise eine Rückschließung in den Anfang: die Höhepunktslinie der Violinen legt sich mit ihrem Abstieg (3. Takt nach H) und hernach noch im Schlußanstieg (5. und 6. Takt nach H) wieder zu Zügen aus, die dem 1. Thema (9. Takt des Anfangs) angehören, damit eine schon früher verborgene Gemeinsamkeit hier formal bedeutungsvoll hervorkehrend.

Diese meisterhafte Aufbausynthese stellt eine Anlage dar, die, auf ein Schema gebracht, auf den ersten Blick verwirren könnte, nämlich — jedes Hauptthema mit einem Buchstaben bezeichnet — A-B C A B (a). Hier scheint Rundung und Einheit zu fehlen, selbst wenn man der vorhin erwähnten Rückandeutung des Anfangs am Schlusse Rechnung trägt und sie als Wiederkehr von A noch ins Schema aufnähme, wie es dort durch (a) angedeutet. Die schlichte Einheit ist aber sofort hergestellt, wenn man statt von rein analytischer Außenbetrachtung der Umrisse von den innendynamischen Vorgängen

[1]) Sie tragen bereits die Zeichnung der Wellenfiguren der VII. (am Schlusse des 1. und letzten Satzes), die auch in der IX. am Ende (vgl. S. 735) wiederkehren. Dort warf man ihnen Ähnlichkeit mit dem „Feuerzauber"-Motiv vor; von allem sonstigen Unsinn solcher Reminiszenzenklauberei abgesehen, war dieses zur Zeit der I. Symphonie Bruckner noch gar nicht bekannt. Auch in der G-Moll-Ouverture aus dem Jahre 1863 kommen, wie schon Max Auer (a. a. O. S. 49) richtig bemerkt, Motive aus dem „Feuerzauber", sogar seine chromatischen Rückungen vor.



ausgeht, die in ihnen ihren Ausdruck finden. Erinnert man sich, daß A und B (wie die darübergesetzte Klammer anzeigt) ein zusammengehöriges Ganzes darstellen, so springt eine Dreiteiligkeit mit Gegensatzmitte (C) heraus. Man könnte sie auch, wenn man die Zusammengehörigkeit von $\overset{\frown}{A\ B}$ mit *einem* Buchstaben, z. B. Z bezeichnet, sehr einfach als Z C Z, also als schlichte Dreiteiligkeit darstellen; doch ginge mit dieser Zusammenfassung gerade im graphischen Schema Wesentlichstes verloren, die inneren Spannungsverhältnisse zu erkennen ist weitaus wichtiger. Sie kommen auch nicht zutage, wenn man zu der im Thema B zuletzt unklar herausdringenden Rückandeutung des Anfangsthemas A Zuflucht nimmt. Mit ihr dringt höchstens in die zielstrebigen Innenvorgänge noch ein Element der Rückrundung, vielleicht von Bruckner nur als ein Zugeständnis an die klassischen Vorbilder eingefügt, daher auch nur in leicht durchschimmernder Andeutung, aus dem sicheren Gefühl, daß eine volle Wiederkehr die lebendig kühne Form umgestoßen hätte. Zugleich könnte darin eine Anlehnung an Rondoform erkannt werden, freilich nur sehr unregelmäßige, vor allem indem einmal zwei Themen das Hauptthema A unterbrächen. Hingegen liegt das Wesentliche gar nicht in einer Entscheidung für dieses oder jenes Grundschema, sondern in der Erkenntnis, daß überhaupt ein graphisches Schema bei Bruckner oft gar nicht mehr geeignet ist, das Wirkliche, Wirkende, die formende Innenströmung darzustellen. Alles beruht hier in der Kunst fließender Übergänge und der inneren Spannungsverhältnisse. Deren innere Logik aber ist zwingend und dabei höchst einfach; denn ebenso wie das erste Hauptthema (A) gegen das zweite B gravitiert (und innerhalb von A sein anfängliches gegen sein zweites Teilgebilde), ferner beide Themen A und B in fortschreitendem Drängen gegen das dritte C, ist auch der ganze, aus allen drei Themen A B C bestehende Expositionsteil gegen das zentrale Hauptereignis, den Wiederausbruch des Anfangs A mit aller Spannkraft gerichtet. Nicht das Erscheinen des Themas A ist dort das Wesentliche, sondern sein *Durchdringen*, das *Werden*, der *Herausbildungsvorgang*, der in bedeutsame Breite gezogen ist. Von diesem innersten Hauptvorgang und Mittelpunktereignis aus streicht der Satz in einem zweiten großen Entwicklungszug gegen das Ende hin aus.

Die Form dient nur dem Charakter und entspringt ihm; denn der innere Entwicklungsweg beruht darin, daß sich die Musik des Anfangs in ekstatischem Befreiungsdrang darstellt, der mittlere Weg

den Teil der höchsten Mystik, des verwandelnden Ausbruchs umfaßt und das Ende an gelöste Verklärung hinausflutet. Dabei zeigt sich die innere Einheit von Teilen und Ganzem noch in weiteren Zügen vollendet; alle drei Hauptthemen streben schon für sich, wie sie erstmalig entwickelt sind, ans Visionäre hinaus, wie es sich dann im Ganzen erfüllt. Und auch die Strebung der ganzen drei Hauptthemen zusammen gegen das Mittelpunktereignis ist im Ansatz bereits in der Willens- und Ausdrucksdynamik des 1. Hauptthemas mit seinem Teilgebilde des Ansatzes und dessen Hindrängen gegen den Choral vorgebildet. Diese innere Schau flutet durch den ganzen Satz und durchwirkt Einzel- und Gesamtentwicklung mit der Kraftform ihres eigenen Ausdrucks.

Im Adagio der I. Symphonie dringt demnach bereits ein volles Übergewicht des dynamischen Prinzips hervor, so stark, daß irgendeine von den Umrissen herkommende Analyse kaum mehr zurechtkäme; begreiflich, daß schon hier das Verständnis einer Bedenklichkeit wich. Bruckner konnte sich nicht im Schema erkennbar machen: er hatte einen schweren Stand und stand doch so fest. Gefühlsmäßig stimmte es, für das Auge nicht mehr, — echtester Bruckner! stand es doch bis in seine äußere Erscheinung nicht anders.

### *Scherzo*

Bruckner faßt den Satztypus von Anfang an nicht konventionell. Ein erster voller Ansatz von robust dreinfegendem Temperament, der einem klassischen Anfangs- oder Finalesatz angehören könnte, zeigt auch in den Motiven etwas elementares: aus den ersten Halbtonbewegungen entfaltet sich mit dem 3. Takt ein großes Unison über Figuren, die bei Bruckner zwischen der Bedeutung individuell-thematischer und typischer Gebilde stehen, Entwicklungsmotive großer Kraftausbrüche darstellend. Sie nähern sich sogar der charakteristischen Urbewegung, die ohne Terz noch weiter gestreckt bloß über Grundton, Quint und Oktave verliefe (s. S. 427 Anm.), und in der Tat ist dieser Anfang auch nur bedingt als Thema zu bezeichnen. Zum eigentlichen Komplex des Scherzo-Hauptthemas ergänzt er sich erst mit einem weiteren, sehr gegensätzlichen Gedanken, der nach den ersten acht Takten einsetzt. Ihm gegenüber wirkt das Anfangsgebilde als wilde Klangentfesselung, die nun wie einen Kern die stille, enger begrenzte eigentliche Melodie herausspringen läßt. Beide zusammen

bilden erst das Hauptthema, und ihre Zusammengehörigkeit stellt sich im Laufe des Satzes in recht verschiedener Weise dar. Der Anfang erscheint hier schon in der breiten Schwere, die Bruckners Krafthöhepunkten eigen ist. Ungemein kunstvoll ist auch hernach die Umhüllung der milden, gleich an ländliche Tanzweise gemahnenden Hauptmelodie; ihr Aufscheinen ist noch dadurch vermittelt, daß die große Bewegung des Anfangsmotivs sich zuerst in die bloßen Begleitrhythmen verliert [1]), die dann die Motive aufnehmen. Eine Auslösungswirkung liegt auch darin, daß erst hier die halb entwicklungsmotivischen Züge der einleitenden Figuren einer eigentlichen Hauptmelodie von individueller Prägung weichen. Der außerordentliche Gegensatz von Macht und Zartheit beweist, wie sehr Bruckner das dualistische Gegensatzprinzip der Klassiker in sich aufgenommen hatte, das selbst da, wo er es in der ganzen Formanlage durch das Prinzip der Dreiheit überwindet, immer noch deutlich in der Herausbildung eines der drei Themen als eines echten „Gesangsthemas" nachwirkt. Selten haben selbst die Klassiker innerhalb der Scherzi derart starke Gegensätze, und das ist im Rahmen dieses Werkes besonders deswegen bemerkenswert, weil im 1. und 2. Satz eine Themendreizahl herausgebildet ist, und im Finale ein deutliches Schwanken zwischen dem Prinzip der Zwei- und Dreizahl vorliegt, das noch zugunsten der ersteren entschieden wird, sodaß diese formale Spannung zwischen dualistischem Formgrundzug und dem der Dreizahl ein Hauptmerkmal der ganzen I. Symphonie bildet. Hier nun im Scherzo liegt der zentrale Gegensatz zweier Gebilde vor, der sich aber nicht in zwei Hauptthemen, sondern in der Spaltung innerhalb eines Themas äußert; auch das geschieht noch in einer dem klassischen Schaffen durchaus geläufigen Art.

Die Formentwicklung vollzieht sich folgendermaßen. Der Streicheransatz der Hauptmelodie verliert sich zweimal in ruhiges Verklingen mit Bläserakkorden, die sich der rhythmischen Unruhe des Anfangs nun ganz entäußern, indem selbst das leichte Begleitmotiv der Viertel schwindet. So kommt hier im jedesmaligen Ausklang

[1]) Mit ihren gleichmäßigen Viertelschlägen tragen sie eine unverkennbare Rückbeziehung zu den Akkordschlägen des Anfangsthemas aus dem 1. Satz und auch in ihrem Ausdruck liegt bei aller fließenden Rhythmik etwas starres. Hätte Bruckner eine bloß tanzartig geschmiegte Akkordbegleitung gewollt, so hätte er deren Viertelschläge nicht gleichmäßig im Staccato vorgeschrieben und zumindest — wie so oft — zum guten Taktteil noch einen rhythmusgebenden Baßton o. dgl. hinzugefügt.



der Melodie ein träumerischer Zug zur Geltung. Wer sich in Bruckners dynamisches Empfinden eingefühlt hat, verspürt sofort die Logik, die Notwendigkeit des plötzlichen Neuausbruchs in voller Wucht: die Anfangsgewalt ist keineswegs ausgewirkt und lastet als Spannung noch über der ganzen stillen Entwicklung, die rasch folgte. Der Verlauf des ersten Teiles (bis zum Doppelstrich) vollzieht sich nun derart, daß neuerdings die kraftvollen Anfangsmotive im plötzlichen *ff* einsetzen, sich zu erregter Steigerung verdichten und zu einem breiteren Abschluß übergehen, den in der Tiefe fallende Linien durchziehen, wohl in einer Rückandeutung des Anfangs des 1. Satzes. So erscheint auch aus dem ganzen ersten Teil betrachtet nunmehr die Hauptmelodie als der stille Kern, als ruhige Mitte. Auch die weitere Form ist sehr einfach: ein mittlerer Durchführungsteil (von C an) leitet gegen eine Reprise des Anfangs (bei E). Er verarbeitet kein neues Thema, zeigt aber beide gegensätzlichen Teile nun gleichzeitig vereint.

Das vollzieht sich so, daß der neue Teil (bei C) mit dem kraftvollen Ansatz des Anfangs beginnt, sich aber mit der Ausbreitung über die Akkorde ins *pp* wendet, zugleich unter Dunkelung nach Ges-Dur, und nun selbst mit seinen Linien die Hauptmelodie leise umspielt. Ihre Milde löst hier die harte Kraft der ganzen Anfangsmotive. Aus den tiefen Streichern geht sie bald in die bukolischen Klangfarben der Holzbläser über, oberhalb deren sich das nur noch begleitende Anfangsmotiv der Streicher wie in den dünnen Schleiern eines Naturwebens ausfaltet. Das Verhältnis von Kern und Umhüllung erscheint hier demnach in die Gleichzeitigkeit übertragen. Die Steigerung, die aus der Ruhe dieser zarten Stimmungen herausleitet, hebt mit einer Verdichtung der Motive in den Bläsern an, dann aber läßt das Ausschwellen zum vollen Wiederausbruch des Anfangs die Linien wieder zu ungemein starker Bewegung ausgreifen; man beachte, wie in den letzten Takten vor E die Wellenfigur der Streicher aufbrandet und aus der gebändigten in die ungebändigte Macht des Anfangs wiederausbricht (E).

Dies ist das Ereignis des Repriseneintritts, und damit zeigen sich auch die beiden, im mittleren Durchführungsteil vereinigten Teilgebilde wieder voneinander gelöst, das erste ertönt zunächst in voller Kraft für sich, weicht hierauf dem zweiten, und unter einigen Veränderungen gegenüber dem Anfang leitet auch dieses in weiteren Abschluß mit dem ersten zurück.

Das Trio ist hier nur eine sehr kurze Episode, ein ruhig träumerisches Intermezzo, aus den umgebenden Scherzoteilen ähnlich als stiller Kern heraustretend, wie in diesen die Hauptmelodie. Ihr ist das Thema auch im Charakter trotz der geänderten Rhythmen und Zeitmaße verwandt. Das Hauptmotiv setzt sich, vom Horn ausgehend und erst von weichen Streicherakkorden getragen, in die Holzbläser fort, zu ansteigender Chromatik im Ausdruck milden, aus der ruhigen Naturstimmung aufschwellenden Sehnens. Auch hier ist der melodische Hauptzug von bewegteren Linien der Violinen umspielt, in schmiegsamen, zarten Weisen; in ihrem Gegensatz zu den Figuren des Scherzos spiegelt sich der ganze Stimmungs- und Charaktergegensatz des Trios überhaupt wieder. Die Anlage in zwei kurzen Teilen, deren zweiter auch wieder mit stark subdominantischer Wendung eindüsternd beginnt, leitet (mit dem 2. Schluß des zweiten Teiles) in eine jener fast ganz verklingenden Ruheepisoden, in denen gleichzeitig einzelne wirre Kraftansätze gegen die Wiederverdichtung geschlossenen Zuges hindrängen.

In diesen wenigen Takten (vom 2. Schluß an) tritt bereits in höchster Genialität die unvergleichlich spannkräftige Gestaltung eines thematischen Wiederausbruchs (s. S. 526) zutage: als einzelne Kraftzuckungen erscheinen kurz abgerissene Motive in den Violinen, chromatische Führung steigert ihre ungeheure dynamische Spannung sogar zu einer fast ächzenden, beängstigenden Ausdrucksbewegung; dazu die leisen Paukentöne, die aus einem erst unklaren Gemisch von Tremolando und rhythmischen Schlägen bald die letzteren in geschlossener Folge herausspringen lassen und damit wieder die Begleitrhythmen des Scherzo.

Aber die hiemit ausgelöste Wiederkehr verläuft mit einer Veränderung: die acht Anfangstakte sind weggelassen und der Einsatz, der in der Fortsetzung jener Paukenrhythmen erfolgt, beginnt gleich mit der Hauptmelodie. Der Grund ist klar; hier ist Übergang und nicht Gegensatz gesucht, nach der ganzen Entwicklungsdynamik wie auch nach dem Charakter des Trios ergibt sich die Überleitung in den ruhigeren Kernteil des Scherzos viel unmittelbarer. Die Scherzowiederholung schwillt noch gegen einen langen Schlußanhang hinaus (von P an); die Empfindung, daß die wilde Bewegungskraft des ganzen ersten Teilgebildes, die namentlich mit den kurzen Anfangsansätzen rasch verklang, ihrer Erfüllung bedarf, führt auch zu diesem Schluß; jenes findet auch hier seine eigentlichste Entfaltung in die Breite; große

aufsteigende Akkordschritte im Massiv der schweren Blechbläser, hernach sogar auch fugiert von den Streichern übernommen, durchziehen die weitausladende letzte Höhepunktsbreitung.

### *Finale*

Auch im letzten Satz beginnt Bruckner mit mächtiger, herrlicher Sturmkraft, einem Thema der dichtesten Fülle, im Linienaufriß von wildbewegter Unruhe. Durch die weitgespannten Akkordräume ziehen, zur Tiefe und Höhe streichend, zerrissene, fast verwirrende Bewegungen. Der eigentliche Kern ist das rhythmisch scharf punktierte, mit dem Oktavsprung nach der Höhe einsetzende Motiv, das sich vom 2. Takt an im ganzen Klangkörper der Bläser fortsetzt, während hier sogleich jene hochbewegte Verfaserung der Streicherfiguren einsetzt. Alles in allem ein Gebilde, das trotz der Stilverschiedenheit an Händels große Concerto-Themen gemahnt, mehr noch am Schlusse dieses Satzes, wo es auch in reichere Kontrapunktik verwoben ist. Mit dem Scherzoanfang hat es die Wucht gemeinsam, die sich sogar erst hier recht zu sammeln und zu erfüllen scheint, mit dem Anfangsthema des 1. Satzes eine gewisse innere Unruhe und die punktierten Rhythmen.

Schon die erste Entfaltung zeigt das ungeheure Temperament der Brucknerschen Entwicklungen. Mit vollster Kraft beginnend, gelangt das Thema nach acht Takten zu einer Entspannung mit sehr deutlicher formaler Doppeltendenz: in den Holzbläsern Verklingen des Hauptmotivs, gleichzeitig aber in den Streichern starkbewegte, wenn auch erst ganz leise, aufgekräuselte Linienansätze (motivisch aus den Violinfiguren des Anfangs weitergesponnen), im Abklingen neu erregendes Werden. Sie verstricken sich rasch und ziehen in ihre Verdichtung auch das punktierte Holzbläsermotiv herein, das sich steigert, sich immer schneller wiederholt und schließlich die ganzen Bläserstimmen in eine Wirbelbewegung hineinreißt, die (bei A) wieder in den Höhepunkt, die Wiederauslösung des Anfangs hineinträgt. (Man beachte im Schlußteil dieser reißenden Steigerung auch die Triolenstöße der Trompeten [s. S. 395], denen schon die gleichen Rhythmen in der Pauke, hier noch in dumpfer Spannung, vorangehen.) Damit ist die Entwicklung des 1. Hauptthemas zu Ende, denn aus diesem neuen Höhepunkt verliert sie sich (7.—9. Takt nach A) rasch in ein Auswellen, das unmittelbar in ein neues Gebilde

führt. Sie trägt also ihren Höhepunkt in den Eckteilen, in der Mitte eine Klangverdünnung, die in neue Steigerung treibt; eine symmetrisch dreiteilige Entfaltung ist nicht nach Gruppen, sondern nach dem Entwicklungsverlauf erreicht.

Wieder folgt eine bei erstem Hören unscheinbare Stelle, die bereits Bruckners hochgeniale Überleitungstechnik offenbart. Die drei zuletzt erwähnten Takte leiten (mit dem 10. Takt nach A) in Gebilde, die auf den ersten Eindruck wie ein weiteres Abklingen in geradlinigem Entwicklungszuge anmuten, vor allem durch den fallenden Linienanfang und die synkopisch nachschlagende Bratschenstimme, und auch die Trillerfiguren der II. Violine scheinen die leichtwellende Bewegung in verwirrte Linienverfaserung auslaufen zu lassen. Nach acht Takten aber zeigt sich, daß sich damit bereits die hauptsächlichen Begleitfiguren des gegensätzlichen 2. Hauptthemas vorbereitet haben, ebenso wie schon dessen ganze Ruhe[1]); über ihnen setzt hier (18. Takt nach A) die Oberstimme der I. Violinen ein, und sie trägt am Ende ihrer gewölbten zweitaktigen Anfangsbogen die Trillerfigur als klares melodisches Teilelement, die vordem die vorbereitende Entwicklung in sich verstrickt hatte. Auch hier, in den vorangehenden acht Takten, war alles gespenstische Vision des nachherigen Themenbildes (vgl. S. 527); man beachte, wie in der ganzen Vorerscheinung namentlich die späteren Synkopen herrschen, während die I. Violinstimme, später zum Ausbrechen in die Hauptmelodie bestimmt, hier noch auf ein Mitgehen mit der auf- und abstreichenden Synkopenstimme beschränkt ist; ferner ist hier überall der Tonansatz erst kurz abgerissen und von leeren Pausen durchsetzt, und hernach mit dem voll zutage getretenen Thema (bei „Ruhig") ist es gerade die Umwandlung zur gebundenen Viertellinie, die Leben und Wärme aufblühen läßt. Auch das 2. Hauptthema zeigt unterhalb jener ruhigeren Melodiebogen in anderen Stimmen eine erregte Unruhe, durch die es dem Charakter nach durchaus mit dem 1. Hauptthema zusammengeschlossen ist, — eine Einheit, die auch deutlich über den ganzen I. Satz ausgebreitet war. Das ganze Thema ist aber recht

[1]) Die Partitur weist die neue Tempobezeichnung „Ruhig" erst beim 2. Takt der neuen Hauptmelodie auf. Sollte das von Bruckner selbst so eingezeichnet sein, so würde es mehr das Ziel einer schon allmählich vorbereiteten Zeitmaß-Änderung bedeuten.



polyphon; zur umfassenden Oberstimme erscheint vor allem eine fast gleichberechtigte Cellomelodie und eine teilweise selbständige Stimme in der II. Violine[1]). In einigen Steigerungsansätzen (deren letzten wieder die Ankündigungsstöße des Triolenmotivs in den Trompeten kennzeichnen) leitet das Thema in geschlossener Entwicklung wieder in das 1. Hauptthema (in der Haupttonart) zurück (bei B); es ist charakteristisch, daß dieses wieder als Höhepunkt von Entwicklungen herausspringt.

Hier erscheint es in einer Umgestaltung, bei der vor allem die großen Läufe herrschen, also mehr die treibenden Elemente, während die zur Breite neigenden punktierten Bläsermotive fehlen und sich dann nur in einzelnen kurzen Motivstößen der Blechbläser als unterdrückte Gestaltregungen andeuten. Starke und breite Steigerungen, wie sie für den ganzen Satz charakteristisch sind, führen hier zu einem Ausklang in eine Pausenleere (bei C), nach der sich zarte, aus der Höhe herabstreichende Wiederansätze herabsenken; sie leiten über vorbereitende Stille in neue Hauptthemen-Ansätze (bei D) und allmählich in bewegtere Durchführung über.

Es liegt also bis zu deren Beginn eine deutliche Dreiteiligkeit vor, gebildet aus zwei Themen (nach der Anlage A-B-A), und wenn man erkennen will, auf welche Formanlage des ganzen Satzes dies hinleitet, so scheint es geboten, die gesamte Weiterentwicklung erst im Großen zu überstreichen. In ihr liegen Vorgänge, die für die Erkenntnis von Bruckners Formsuchen und Entwicklungsweg gegen seine spätere Formtechnik hin einer Betrachtung wert sind. Da erkennt man zunächst (bei D) durchführungsartige Neuansätze des 1. Hauptthemas, welches — unter recht verschiedenen neuen Verarbeitungen — einen großen Durchführungsteil bestreitet und nach großen Steigerungen bis in eine Fermatenpause verhallt, worauf (bei F) ein weiterer langer Durchführungsteil vom 2. Thema beherrscht ist, namentlich unter großen Verdichtungen und Verstrikkungen seiner Trillerfiguren; auch dem folgt ein Teil, der wieder

[1]) In der oberen Stimme der I. Violine liegt leichter Anklang an das Holzbläsergebilde, das im 1. Satz vom 4. Takt nach P an hervortrat; diese Verwandtschaft dringt später noch deutlicher in der Durchführung des Finales heraus, wo das Teilmotiv des Trillers für sich verarbeitet ist (zwischen F und G).



mit dem 1. Hauptthema durchgeführt ist (17. Takt nach G), wobei dieses aber anfangs noch mit Resten aus dem 2. Hauptthema verquickt ist (namentlich mit den Trillermotiven); diese weichen dann den Linien des 1. Hauptthemas, das sich wieder in sehr weitzügigen Steigerungen entfaltet, und erst in deren letzter (bei J) dringen die Trillermotive in die Mittelstimmen wieder ein, ehe die Steigerung in den Wiederausbruch des genauen Anfangs auch in der Haupttonart, also zu deutlichem Repriseneintritt (bei K) hinausmündet. Demnach ist auch der Durchführungsteil im Wechsel A-B-A angelegt, und mit der Reprise wiederholt sich dies nun drittmalig: dem 1. Thema folgt (18. Takt nach L) das zweite und diesem wieder sehr bald (bei M) das erste, zu einer großen Schlußsteigerung erweitert. Alles übrige vorläufig außer acht lassend, erkennt man demnach eine Anlage, welche das dreiteilige Prinzip A-B-A sehr regelmäßig dreimal bringt, und zwar in Exposition, dann in Durchführung und Reprise, also in synthetischem Aufbau nochmals von einer Dreiteiligkeit überwölbt. Als Formanlage an sich stellt dies zunächst eine eigenartige Verquickung der Sonatenform mit dem dreiteiligen Anlagetypus dar; wie sich schon die Exposition aus zwei Themen zu einer Dreiteiligkeit entwickelte, so fällt auf, daß ebenso die Durchführung bei allen sonstigen Änderungen genau in gleicher Reihenfolge die Themen wechseln läßt. Man könnte daher auch darin eine Synthese von Rondo- und Sonatenform erblicken, indem der rondoartige Wechsel zweier Themen gleichzeitig gegen die Mitte hin deutlichen Durchführungscharakter von der Sonatenform annimmt, (wofür bei Beethoven schon eine ganze Reihe von Beispielen vorliegt); gleichzeitig würde natürlich auch diese Rückleitung auf ältere Formtypen eine wesentliche Einschränkung dadurch erfahren, daß aus der Gruppentechnik in die Entwicklungstechnik übergegangen ist, wie schon von den ersten dreiteiligen Anlageerscheinungen dieses Satzes an zu beobachten war.

Aber auch diese Rückführung hat nicht mehr als Vergleichswert, und soweit man die aus Themenwechsel bedingten Formerscheinungen allein im Auge behält, bleibt das Wesentlichste das Verhältnis von Zwei- und Dreizahl in Bruckners Entwicklung; daß nämlich die Dreiteiligkeit entgegen Bruckners sonstiger Art hier nur von zwei Themen bestritten ist, führt noch zu folgender Beobachtung zurück: wo in der Exposition nach dem Gegensatzthema wieder das erste herausspringt (bei B), könnte man auf den ersten Moment versucht

sein, an ein 3. Hauptthema zu denken, und ohne Zweifel liegt hier zumindest das Streben zu diesem erspannt, vielleicht daß auch Bruckner zuerst versucht war, eines zu entwickeln; denn zunächst setzt er mit einer Umgestaltung des 1. Themas ein, und dabei wird man daran zurückerinnert, daß auch im I. Satz das 3. Thema zuerst nur als Umgestaltung des ersten eintrat und immer mit diesem verwandt blieb; ferner fiel dort gerade bei der Reprise sein einziges neues Teilthema (die verschlungene Blechbläsermelodie) weg, sodaß die Rückrundung ins 1. Thema noch mehr herausgekehrt war und damit die Rundung des ganzen Satzaufbaues überhaupt. Hier im Finale weist nun bei diesem Themeneintritt (bei B) schon der stark vorwärtstreibende Charakter darauf hin, daß der Typus des dritten Themas Bruckner zumindest vorschwebte, und daß er auf dem Wege zur Themendreizahl hier umgekehrt ist: er verarbeitet das Gebilde durchaus mit Zügen aus dem 1. Thema und schließt zu diesem zurück. Man beachte nun noch etwas auffälliges: auch im Durchführungsteil, wo wieder für sich die Themenfolge A-B-A eingehalten ist, zeigt sich das letzteintretende A, also das 1. Thema (17. Takt nach G) wieder mit den gleichen charakteristischen Abweichungen von seiner Anfangsgestalt; es herrschen die großen diatonischen Linien, während das rhythmisch punktierte Hauptgebilde (genau wie beim analogen Eintritt in der Exposition) in Andeutungen von Bläserrhythmen verhalten bleibt, und das sind Gemeinsamkeiten innerhalb sonst starker Veränderungen. Auch das weist darauf hin, daß hier das gleiche unterdrückt gebliebene 3. Hauptthema ursprünglich vorerspannt liegt, vielleicht auch bewußt vorschwebte, derart, daß es sich aus anfänglicher Abhängigkeit vom 1. Hauptthema zu Sondergestalt entwickeln sollte und dann doch in dessen Hauptmotiven zurückgehalten blieb. — Was bedeutet das?

Die Herausbildung der Dreizahl in diesem Satze blieb im Willen, in einer verborgenen Ausstrebung zumindest, zwar vorhanden, ward aber der Motivik nach nicht wirklich durchgeführt. Die Gesamtform entwickelt sich aus bloß zwei Themen, sogar in noch stärkerer Konzentration, als es die Klassiker bei so großen Formen durchführten, nämlich ohne „Überleitungsthemen“ usw. Andrerseits ist aber die klassische Arbeitsweise reich an Vorbildern dafür, daß der dem Gesangsthema folgende Teil der Exposition von Anklängen an das Hauptthema durchsetzt ist, oft genug ist dort auch die sog. „Schlußgruppe“ wieder ganz von Motiven des Hauptthemas bestritten. Als Bruckners

Eigenart tritt aber gerade bei dem hier in Rede stehenden, noch mit dem 1. Hauptthema gleich gebliebenen Gebilde der vorwärtsdrängende Zug hervor, ferner die Breite des hier ansetzenden letzten Expositionsteiles, sowie der allmähliche Übergang in die lange, lastende Stille um den Durchführungsbeginn. Überblickt man ferner die gesamten vier Sätze, von denen die zwei ersten Dreizahl der Hauptthemen aufweisen, so weist auch das auf die im Wege befindliche Herausbildung der Dreiheit zurück, die sich innerhalb des Finales in mehrfachen deutlichen Strebungen äußert: in den Formkurven nämlich greift die Dreiheit außerordentlich stark durch, die Themenzahl selbst hingegen ergreift sie noch nicht. Was die ersteren betrifft, so ist nämlich nicht nur die dreiteilige Folge A-B-A durch dreimalige Wiederkehr in den großen Formproportionen von Exposition, Durchführung und Reprise überwölbt, sondern es zeigte sich schon das Hauptthema A selbst dreiteilig entwickelt; und indem ein Ansatz zur Herausbildung eines dritten Themas vorliegt, sieht man die ganze Form in einer ungeheuren Spannung befindlich: Bruckners überall nach Dreiheit gerichtete Persönlichkeitsausstrebung liegt im Kampf um ihren Ausbruch. Jenem von Neugestaltungsdrang durchwirkten wiederkehrenden Hauptthema A verleiht dies seine innere Spannkraft; es stellt denn auch im Endteil der Exposition, der Durchführung, der Reprise jedesmal schon an sich eine bedeutende Steigerung gegenüber der reinen Anfangsgestalt dar. Andrerseits ist es Ausdruck jenes Kampfes, wenn die Dreiteiligkeit durch dreimalige Übereinandertürmung — sie liegt im Hauptthema, in der Exposition und schließlich in der Gesamtform — zu einer Überdeutlichkeit zugespitzt ist, zu einer Symmetrie, die sich noch viel äußerlicher überblickbar darstellt als die vielfachen Symmetrien, die sonst in Bruckners freigelöster Formauswirkung vorliegen.

Im Einzelnen zeigen innerhalb dieser Anlage die Entwicklungen durchaus ein Hinfließen in breitem, großem Tonstrom. Ohne daß der Verlauf der mehrfachen Entwicklungswellen hier noch durchgängig beschrieben werden soll, verdienen manche Einzelheiten besondere Hinweise. So das kunstvolle Anheben der Durchführung (von D an). In der drückenden Stille ihrer ersten Vorbereitung herrschen im Wechsel zwischen Streichern und Holzbläsern leise Einzelansätze, die das punktierte Hauptmotiv aus der Oktave in die Quart und weiter über Dreiklangstöne umgebogen zeigen. Bruckner gestaltet hier schon stark die schöpferisch vorbereitenden Stimmungen; er

steigert zunächst nicht aus der Stille heraus, sondern in sie hinein. Die ersten ansteigenden Ansätze gehen in noch gepreßtere Atmosphäre unter chromatischen, teilweise sinkenden Umbildungen über (vom 13. Takt nach D). Aus dem stockenden Anfang dringt in die Durchführung erste Regung geschlossenen Fließens erst mit dem Eintritt der Achtelbewegung in den Streichern; ihre ruhigen Unisonschritte tragen immer noch vorbereitenden Charakter, so auch in der Tongebung, im Pizzikato; aber ihre Wogenfiguren schließen die Symphonik doch schon zu zusammenhängenden Steigerungen und heben damit über die verhaltene Spannung der vorbereitenden Anfänge hinaus. Die große Kunst der allmählichen Steigerungsentwicklung ist noch weiter zu verfolgen. Nach dem Höhepunkt dieser ersten geschlossenen Führung (A-Dur), bei dem auch der angerissene Streicherton in den gestrichenen übergeht, dringen auch die Bläser als Träger des punktierten Hauptmotivs allmählich stärker heraus, während sich die Streicherlinie bis in die Bässe allein verliert; von hier an biegt sie sich zu Entwicklungsmotiven um und bricht mit diesen dann beim nächsten Höhepunkt, dem ersten des vollen Orchesters innerhalb der Durchführung (bei E), wieder im ganzen Streichorchester heraus. Der Höhepunkt, die Krönung des ersten Durchführungsteiles (mit dem 1. Hauptthema), ist lang gehalten und klingt bis in letztes Nachzittern von Motivresten, zuletzt nur rhythmischer in der Pauke, ab. — In der folgenden Durchführung des Gegensatzthemas (F) erscheint durch Verstrickung des Trillermotivs das ganze Satzbild eigentümlich verfasert und kettet sich (in den Teilen vor und nach G) wie ein lang gewirktes Band aus wechselnden Motivgliedern in den verschiedenen Stimmen (man beachte auch die Paukenbehandlung!); es ist eines der ursprünglichsten Tonbilder Bruckners, das noch heute durch seine Neuartigkeit verblüffen kann. Daß dies Gewirr von Trillermotiven sich dann noch in den neuen Ausbruch des 1. Hauptthemas (17. Takt nach G) hineinzieht und sich erst allmählich verliert, war bereits zu erwähnen[1]; auch inhaltlich fügt es sich der Durchführungsweise des Anfangsthemas hier völlig ein, indem dieses zu besonders unruhigem Auf und Ab der ineinanderstreichenden Linien übergeht, in einem Gesamtbild, das mit dem vorangehenden den Charakter der starken Ver-

[1]) Das Trillermotiv gleicht äußerlich einer häufig bei Mozart anzutreffenden Trillerfigur, unterscheidet sich aber völlig in der Dynamik seiner Verarbeitung.





faserung gemein hat, ihn eigentlich noch steigert, über den Themenwechsel hinweg; auch das gibt wieder ein Bild von der durchtragenden symphonischen Entwicklungskraft, die sich bei Bruckner in der verschiedenartigsten Weise mit dem Prinzip von Gruppen- und Themenwechsel auseinandersetzt. Die unendliche Melodie ersteht in ähnlicher Reinheit wie im II. Satz.

Im Folgenden werden die Steigerungsformen fast unbeschreibbar reich. Besonders charakteristisch ist der Neuansatz zur letzten Steigerung vor dem Repriseneintritt: die starke, zuletzt durchschnittlich vierstimmige Strömung der großen diatonischen Linien lockert sich plötzlich (11. Takt nach H), gleichzeitig aber tragen die neueinsetzenden Achtelrhythmen der Holzbläser fließend vorwärts, gegen neuen Entwicklungscharakter weisend; schon in der Vorbereitung erkennt man, daß Bruckner hier entscheidend einem Hauptereignis entgegen treibt; ihr erster Steigerungsatem ist auch nochmals durch einen Neuansatz unterbrochen (23. Takt nach H), der den unendlichen Reichtum von Bruckners Formen wieder in sonderbaren Gebilden zeigt: wie früher aus der Trillerfigur webt sich hier die Symphonik aus kurz ineinandergleitenden Sechzehntelmotiven, Rudimenten der großen diatonischen Linien; im Einzelnen tragen sie fallende Bewegung, ihre übergreifende Gesamtentwicklung steigende; zugleich ist sie von Blechbläserlinien zusammengeschlossen, die aus weitgezerrten Anstiegsformen das punktierte Hauptmotiv durchtönen lassen — als Zielwillen der Steigerung; dieser ist gelöst, wo hernach (bei K) mit der Reprise der gleiche Motivrhythmus als Anfang des Themas ausbricht. So erscheint Bruckners Formweise immer außerordentlich weitwirkend, vorwärts gerichtet. Dem großen Steigerungsansatz entsprechend ist auch die Auslösung in die Reprise nicht mit dem ersten Höhepunkt gegeben, sondern erst in Übersteigerung, u. zw. als Erfüllung mit dem dritten (!) erreicht. Überhaupt sind hierbei die Steigerungsmerkmale schon ganz charakteristisch; der ersten *ff*-Auslösung (4 Takte vor J) folgt die zweite nach einer kurzen Kraftentspannung (Diminuendo von 2 Takten) der Art, wie sie häufig der Übersteigerung dient. In diesem zweiten Höhepunkt (bei J) erscheinen noch kraftvolle in Akkorden abwärts streichende Gegenstimmen in den Posaunen (auch die Trillerfigur wirkt hier wieder in die Verdichtung hinein). Mit der letzten Höhepunktsübersteigerung, dem Repriseneintritt bei K, beachte man ferner die Steigerungswirkung des Überganges ins Unison.

Der Reprisenteil zeigt namentlich das 2. Hauptthema verkürzt und stark geändert, wie überhaupt die fortwährenden inneren Strukturveränderungen auch bei scheinbaren Wiederholungen in diesem Satze auffallen; es ist gar nicht genug zu bewundern, wie leicht und reich Bruckners Kontrapunkt hier schon dahinströmte. Das Ende des Finales zeigt manches mit dem I. Satz gemeinsam: wie dort zwar auch schon deutlich, sogar in größerer Anlage die Vorbereitung des Schlußereignisses, zudem schon teilweise in den charakteristischen Stimmungsverdüsterungen; all das aber noch nicht zur vollen metaphysischen Gewalt gesteigert, die den späteren Bruckner kennzeichnet, und so auch in eine Schlußweise eingewoben, die mit den rauschenden Abschlüssen der Klassiker noch manches gemein hat. Der erste vorbereitende Ansatz dieser Art ist der Übergang ins unisone, geheimnisvoll stille Wellen der Streicher im 7. Takt nach N. Damit schon erscheinen Takte, die deutlich an entsprechende Formstellen aus dem ersten Satz gemahnen (s. dort die Ces-Dur-Wendung mit dem gleichen Motiv 6 Takte vor X), andererseits aber schon zu analogem Motiv und Gesamtausdruck vorausweisen, wie es an der IV. Symphonie zu beobachten war. Prachtvoll ist von da an die Entfaltung des Wogens und darüber in den Bläsern das Neuerstehen des rhythmischen Hauptmotivs. Das plötzliche Umschlagen ins *pp*, zugleich vom C-Dur ins c-Moll (17. Takt nach N), ist wieder einer der Neuansätze mitten aus unvollendetem Steigerungszug, zugleich hier rein stimmungshaft aus dem Zurückfluten vor dem großen Zielereignis bedingt. Erst die damit ansetzende Steigerung führt zu einer *ff*-Ausladung, aber auch das bedeutet nur einen Wellenberg, der über Dunkelung in harmonischen Klangfarben wieder zu Neuansätzen führt. In diesen tritt die feierlich bange Ruhe auch durch ausdrücklich vorgeschriebenen Zeitmaßwechsel (10 Takte vor P) hervor, zugleich mit dem Einsatz von Posaunenakkorden, die rasch zu choralartigem, aus dem Anfangsmotiv gebildetem Satz der gesamten Blechbläser anschwellen; an gleicher Stelle setzt auch die Düsternis fallender Bässe ein, die sich in langer chromatischer Reihe fortsetzen; herrlich sind darüber in den Violinen die Linienverschlingungen. Der Höhepunktsausbruch (bei P) zeigt diese dann zum typischen Entwicklungsmotiv strahlender Umspielung des Themas verwandelt. Auch harmonisch flutet durch die mächtigen, vom hellen C-Dur ausschweifenden Akkordwendungen ein strahlendes Klangfarbenspiel in die blendende Höhepunktsfülle ein. In ihr erscheinen auch die

Bässe zu ansteigender, gleichfalls chromatischer Linie gewendet (Gegensatz der vorbereitenden Abstiegsdüsternis und der Erfüllung in der Anstiegsdynamik!). Aus dem breitgedehnten (namentlich durch den Baßanstieg und die Bläserrhythmen gehaltenen) Höhepunkt dringt schließlich noch im Glanz der Trompeten und Hörner (15. Takt nach P) eine frei ausjauchzende Melodie; sie wirkt fast neuartig, ist aber vor allem durch die vorangehenden steigenden Linien der Tiefeninstrumente vorbereitet, und auch im Laufe des Satzes zeigte sich wiederholt ein Hinneigen zu dieser (im Grunde schon in den ansteigenden Randtönen des 1. Hauptthemas verborgenen) Melodie, so namentlich in der besprochenen ansteigenden Linie der Hörner am Ende der Durchführung (24. Takt nach H), wo sich noch unerlöst der gleiche Aufschwung andeutet, der sich hier triumphartig, hymnisch ausbreitet; wie dort trägt auch hier der ansteigende Ausklang der Melodie in den punktierten Rhythmus des Anfangsthemas hinaus. Er ist es auch, der ganz am Ende mit dem letzten Schlußakkord noch allein als der Grundausdruck und das Hauptmotiv zusammengefaßt ist.

Was demnach noch fehlt, ist das Wiedererscheinen des 1. Themas aus dem I. Satz. Einige Spuren scheinen auf diesen Wiederausbruchsgedanken hinzuweisen; so könnte es sein, daß die fallenden Bässe (10 Takte vor P) einen verborgenen Zusammenhang mit denen des Anfangs und Höhepunktes vom 1. Thema des 1. Satzes darstellen; doch würde die dynamische und stimmungshafte Bedeutung dieser Baßlinien ebenso völlig unabhängig davon ihr Aufscheinen erklären. Auch die Verwandtschaft der Entwicklungsmotive im Höhepunkt bei P, der wellenden Violinfiguren, mit denen der Höhepunktsstelle vom Anfangsthema im I. Satz (bei A) kann unbeabsichtigt sein. Unbestimmt bliebe ebenso ein Zusammenhang, den man zwischen dem allerletzten Schluß mit dem breiten Motiv des punktierten Rhythmus und dem unruhigen, ungelösten Ausdruck der punktierten Rhythmen im Anfangsthema des I. Satzes herausfühlen könnte, (ein Zusammenhang, der in der angedeuteten Weise schon zwischen beiden Anfangsthemen des I. und IV. Satzes bestünde). Aber wenn auch alle diese Zusammenhänge somit nicht recht entscheidbar sind, so scheint sich doch gerade in ihrer Unbestimmtheit das verborgen erspannte Hinstreben zum Wiederausbruch

anzudeuten; gewiß käme man noch nicht von der I. Symphonie aus auf diesen Gedanken, erst der Rückblick aus späteren läßt diesen Finalevorgängen erhöhte Bedeutung beilegen; und da erscheint namentlich die letzte, eigentümlich herausdringende Trompetenmelodie von Belang; auch sie bringt zwar nicht die Wiederkehr des Themas aus dem I. Satz, aber sie trägt doch den Willen zu einer Befreiung, die über das erste Finalethema (trotz motivischer Zusammenhänge) hinausträgt, ganz allgemein jenen triumphalisch erlösenden Drang, aus dem sich später der konkretere Gedanke vom Wiederausbruch des Anfangsthemas aus dem I. Satz entwickelt. Ob er Bruckner schon bewußt vorschwebte oder nicht — die II. Symphonie läßt das erstere als das wahrscheinlichere annehmen —, formdynamisch erspannt sich hier schon der Augenblick, der ihn später in sich aufnehmen und ihn dann auch zum Zielgedanken der ganzen Finaleform werden lassen konnte. Aus diesem Gesichtspunkt fesselt doppelt die Beobachtung, wie im II. Symphonie-Finale das Thema des ersten Satzes zwar schon in reiner Form aufscheint, aber noch nicht als eigentliches Ziel, überhaupt auch noch ohne daß der Hauptinhalt der Satzanlage im Hinstreben zu ihm beruhte.

Das Finale der I. Symphonie will in großen Ausmaßen aufgenommen sein; dies liegt an seinem reißend vorwärts gerichteten Zug, der über alle die Einzelheiten, mögen sie noch so zum Verweilen laden, stets machtvoll hinwegträgt; aus dieser Formspannung heraus sind auch sie selbst mit ihren Linienausspinnungen auf Breite und großen Fluß hin angelegt. Das Merkwürdigste an diesem Satz ist, daß er, auch abgesehen von allen erwähnten Formbesonderheiten, selbst seinem ganzen Charakter nach ein wenig aus Bruckners Art schlägt. In den Themenformen, den inneren Strukturen, den stets hastenden, im Grunde Bruckners ruhender Pracht fremden Linien, daneben in der fast durchgängigen Dehnung der Akkorde über lange Strecken, auch in der Instrumentation liegen Züge, die sich trotz der unverkennbaren Eigenarten Bruckners zu etwas ungewohntem Satzbilde verdichten und auf ein Hereinwirken der vorklassischen Polyphonie deuten. Das ist namentlich auch bedeutsam, wenn man erkennt, wie stark hier die unendliche Melodie zum Durchbruch kommt, und es zeigt zudem, wie Bruckner gleich von Anfang an im Finale die entscheidendsten neuen Formwege suchte. Insbesondere weist es auch darauf hin, wie Bruckner für seine übergehenden Entwicklungen, die keine gesonderten „Überleitungs-

themen“ auswerfen, eine Urverwandtschaft in der alten kontrapunktischen Ausspinnung spürte. Auch die II. Symphonie zeigt noch charakteristische Elemente, die Bruckner später ausscheidet, aber dem alten polyphonen Charakter, der im I. Finale nicht nur beim Hauptthema an Händel gemahnt, nähert er sich in durchgreifendem Maße erst wieder im V. Finale, dort freilich unter viel stärkerer Verschmelzung mit den mächtigen Eigenzügen und hochromantischer Klangpracht. Zunächst aber wandte sich Bruckner zu alter heiliger Tonkunst zurück. Er schrieb die reinste seiner Messen, die in E-Moll, schon indem er scheu von den wild beunruhigenden Unterbebungen der I. Symphonie Läuterung suchte. Auch die F-Moll-Messe ging noch der II. Symphonie voran.

## II. Symphonie (C-Moll)

**Beginn der Komposition: 10. August 1871 (in London). Der 1. Satz entstand vom Oktober 1871 bis Juli 1872, das Andante vom 18. bis 25. Juli 1872 und das Scherzo vom 16. bis 18. Juli 1872. Beendigung des Finales: 26. Juli 1872. Überarbeitungen 1878 und nach 1880. Erste Aufführung: 26. Oktober 1873 in Wien unter Bruckner.**

### *1. Satz*

Eingeschüchtert durch Einwendungen an der I. Symphonie, vor allem aber vor deren Kühnheit und vor sich selbst erschreckend, suchte Bruckner in der Zweiten eine gewisse Vereinfachung. Aber nur in seinem denkenden Bewußtsein wollte er zurück; daß der Zwang der Entwicklung stärker war als er, sieht man hier deutlich genug. Die vielerorts anzutreffende Behauptung, die II. Symphonie stelle mehr eine beschauliche Umkehr gegenüber der Ersten dar, hat nur sehr bedingte Richtigkeit, auf manche Züge trifft sogar das genaue Gegenteil zu. Bruckner war vor allem auf Formverdeutlichung bedacht, indem er einzelne Satzteile durch Pausen sonderte. Dies trug der Symphonie sogleich den Spitznamen der „Pausensymphonie“ ein; hinter dem Spott liegt aber schon ein sehr charakteristisches, ja bedeutsames Mißverständnis; denn daß nunmehr die Pausen selbst ungewohnt anmuteten, lag an einer bereits sehr durchgreifenden Wirkungsveränderung, die sich in ihnen gegenüber den klassischen Pausen vollzogen. Gerade die Pausen trennen hier gar nicht immer, oft verbinden sie, indem der weiterwirkende Kraftstrom sie durch-

zieht; wo sie hingegen abschließend wirken, da sind sie durch langes Abklingen vorbereitet, das sie organisch fortsetzen, und auch in dieser einfachen dynamischen Wirkung unterscheiden sie sich wesentlich von den bloß rhythmisch-symmetrischen Ergänzungspausen, die man gewohnt war. Dazu kommt noch ein tieferer Zusammenhang der Pausen mit dem großatmig durchwehten, hymnisch überall an die Weiten hinaustragenden Grundcharakter des Satzes.

Soviel ist hingegen zweifellos richtig, daß die unheimlich wilden Züge aus der I. Symphonie beruhigterem, schönheitsseligem Melodienstrom weichen und statt des zackigen Aufrisses milder gerundete Bogen aufweisen, in der ganzen Form wie schon im einzelnen Thema und überhaupt in den Linienwellen. Die ganze Symphonie zeigt Bruckner von neuer Seite; die Themen schon sind etwas geheurer, weniger fremdartig. Das Werk ist, abgesehen vom Schlußsatz auch im ganzen weicher, verhält sich zur I. Symphonie ähnlich wie ein Gesangsthema zum Hauptthema, und schon das müßte einem bedeuten, daß nicht Umkehr auf einem Entwicklungswege, sondern Ausbreitung zu anderem Musikcharakter, zu anderen inneren Weltbereichen hier vor sich geht. Aber es ist charakteristisch für Bruckner, daß diese Milderung nicht die Kraft seines neuartigen Formdranges zu hemmen vermochte, wo er aus der Prägung des Themas an die großen Entfaltungen und an die Gesamtanlage hinausging. Formal ist trotz jener Pausentrennung — die in Wirklichkeit gar keine Vereinfachung ist — keine Rede von behaglicher Umschau und Rückkehr. Bruckners Formprinzip zeigt von der I. zur II. Symphonie eine geradlinige Weiterentwicklung, im Finale liegt sogar fantastisches Suchen nach neuer Form, die manchen Betrachter heftig aus jener „Beschaulichkeit" werfen kann.

Im I. Satz ist die Themendreizahl sehr deutlich und als fester Untergrund ausgebaut. Ein großes Sehnen schwillt durch die ersten Anfänge, in denen sich das 1. Hauptthema, frei hinstürmend wie keines der bisherigen, entfaltet. Schon die voraustönenden Sextolen des weich gerundeten Streicherklanges läuten andere Schwingungen ein. Man kann bei jedem Werke Bruckners in anderer Art bewundern, wie sich eine gewisse Grundspannung des Satzcharakters in den ersten vorantönenden Kraftregungen vor dem Thema schon kund gibt; hier ist es kein regelloses Zittern, sondern

frei hinfließende Triolenbewegung, auch ist der Klang aus der Härte eines Unisons oder leeren Quintentremolos gleich in linde Akkordfülle gerundet. So liegt auch in diesen zwei Einleitungstakten schon etwas von der Klangflutung, die hernach über den ganzen Satz schwellend ausgegossen ist. Der sehnsuchtsvolle, erregte Charakter der Melodie liegt schon darin, daß sie auf lange Strecken gleich den recht hohen Lagen des Cellos übertragen ist; in dieser Anspannung steckt durchaus künstlerische Absicht und die Übertragung auf Bratschen etwa oder ähnliche „Füllung" des Tones würde an der ganzen Seele dieser Melodie etwas zerstören, viel mehr noch als an ihrer Klangfarbe (vgl. S. 361). Die Linie selbst aber verläuft ungewohnt: enge Tonschritte halten sie erst in gepreßtem Ausdruck, im chromatischen Anfangsmotiv sammelt sich ein ausschwellender Wille, der hernach in die große Entfaltung hinein Befreiung findet; so sind schon die beiden ersten (zweitaktigen) Ansätze, die fast wie Klagerufe erklingen, durch höchst ausdrucksvolle Pausen abgerissen. Hier aber zeigt sich gleich Bruckners eigentümliche Raumperspektive: ein anderes Motiv (in den Hörnern) greift in die Pausen ein, es ist mehr als Überbrückung oder rhythmische Füllung, deren es im Zuge der Streichersextolen ohnedies nicht bedurfte: die gestaltende Energie, in der Linienpause einen Augenblick frei werdend, schwillt sogleich hinaus und erformt sich in fernabliegender Klangregion zu einem zwischendurch aufklingenden Motiv, das zugleich in seinen Zügen selbst etwas fernweisendes enthält; man vergleiche es mit der gepreßten Chromatik der Hauptmelodie, wie es, in Dreiklangstöne ausgelöst, breit gerundet zur Tiefe verstreicht. Es ist Gestaltung der Kraft, die im Augenblick der Klangleere in Raumleeren hinausflutet, schon ein Ansatz zu jenen zwischentönenden Fernzeichen eines Hinaushallens in die Weite (vgl. S. 293 und S. 336f.), und es erscheint hier zum ersten Male bei Bruckner auch in so kleinen Maßen, nachdem die I. Symphonie bereits im Großen von solchen Weitenwirkungen durchsetzt war. Zugleich zeigt sich wieder, daß solche Zwischenmotive etwas ganz anderes sind als Imitation und nichts mit ihr zu tun haben müssen.

In der gesamten Gestaltung kann man aber bereits die echt Brucknersche Wachstumskraft der Themen sehen; ein Teil bildet sich aus dem andern: in den vorantönenden zwei Streichertakten nur die Rhythmen auf dem Grundakkord, dann ein Motiv, das eigentlich nur als Umspielung dessen Quintton heraushebt; dann das gleiche

Motiv in kleiner rhythmischer Belebung wiederholt, wobei sich, kaum merklich im Fluß der leichten Steigerung, schon das kleine Ansatzmotiv in Achteln (5. Takt) herausbildet, das hernach als ein führendes Hauptmotiv aufgenommen und weiter in das Thema hinaus entfaltet wird. Beachtet man ferner, wie auch dieser leise Neuansatz zur Höhe steigert, durch rhythmische Punktierung belebt wird, bis die Steigerung in den Höhepunkt ausbricht und da, aus der Spannkraft der hohen Cellolagen gelöst, in den Rücksturz der Geigenfiguren übergeht, — so sieht man schon in der Melodiebildung allein ein Stück vom Geheimnis der Form. Den Anstieg der Cellomelodie aber beginnen (vom 12. Takt an) aufsteigende Linien der Holzbläser zu überstreichen, auch kaum merklich und mit naturhafter Selbstverständlichkeit im Zug der Höhepunktsannäherung eindringend. Aber sie vermitteln zugleich jenes Überschlagen aus der Cello- in die höchste Violinstimme. Damit ist auch Symmetrie und Abkerbung der Melodie unterbunden. Nach dem Absturz aus dem ersten Höhepunkt schlägt eine neu aufbrandende Nachwelle auf (6 Takte vor A, vgl. S. 325), und dabei beachte man den leichten Antrieb, der in der Trompete durch ein rhythmisches Motiv eindringt und sich wieder verliert; es ist, auf einem einzigen Ton angedeutet, der „Bruckner-Rhythmus“, allerdings durch Punktierung des zwei- und dreiteiligen Teilwertes verschleiert, und sein ganz unauffälliges Eindringen ist wieder zugleich Keim und Vorbereitung einer im späteren Verlaufe des 1. wie des 4. Satzes herausschwellenden großen und tragenden Bedeutung. So ist alles weitaus inniger und kunstvoller ineinandergewirkt als man auf das erste Hören vermuten würde[1]).

Erst bei A tritt ein scharfer, sogar kadenzierender Teilabschluß ein, als Vorbereitung neuen Ansatzes mit dem Thema. Und da setzt vor allem eine Veränderung ein, an der man wieder leicht vorbeihört. Nach dem ersten chromatischen Ansatzmotiv erscheint die vordem besprochene nachhallende Zwischenfigur des Horns umgewandelt: aus der ungreifbaren Leere ist sie hier, nach der ersten Werdeverdichtung, in gesammeltere Klangfülle gehoben; das frühere Hornmotiv erscheint nur noch als Baß und Träger einer ganzen Klangwelle der Holzbläser;

[1]) Harmonisch beachtenswert ist gleich im Themenanfang (9. Takt) die subdominantische Eindunkelung nach Ces-Dur, also wieder nach dem Klang der chromatischen Untersekunde (s. S. 577 ff.); wie das ist auch für Bruckner charakteristisch, daß der Eintritt dieses Akkords selbst mit mediantischer Wirkung erfolgt, nach einem Es-Dur-Akkord.



zugleich aber dringt mit einigen Violintönen ein Motiv ein, das ganz im leidenschaftlichen Ausdruck der Hauptmelodie hier auch schon den Augenblick ihrer Unterbrechung durchtönt. In alledem liegt eine bedeutsame Verdichtung gegenüber dem ersten Nachhall (im 4. Takt), der die kaum aufgenommene Anfangsmelodie in die Allgemeinzüge einer Dreiklangsbewegung hinein auflöste. Auch sonst schwillt das Thema diesmal zu weitaus stärkerer Klangverdichtung, und dabei ist zu beobachten, wie sich nunmehr jene erst zwischentönenden Klänge zu geschlossener Entwicklung in den Bläsern und höheren Streichern verdichten; erscheinen sie zuerst der Cellomelodie untergeordnet, so werfen sie in einzelnen Höhepunktstakten, wie schon im vorherigen Entwicklungsbogen, die Führung zu den Höchststimmen aus. Es liegt demnach schon sehr charakteristisch das Brucknersche Bild vor, wie umhüllende Klänge, hier sogar aus der Umweite des Hauptzuges sich erst zusammenballend, selbst den Entwicklungszug an sich reißen (vgl. S. 314). Vom ersten Teilhöhepunkt an erkennt man nun auch, wie der vorhin angedeutete „Bruckner-Rhythmus“ leichtbeschwingt in diese Bläserklänge eindringt. Er ist, wie sich auch später zeigt, hier durchwegs eigentlicher Verdichtungsrhythmus. Wenn man den ersten Eintritt der Klangwelle in den Holzbläsern (3. Takt nach A) als Verdichtung aus der vorherigen ersten Klangimpression der Weite erkannt hat, so ist es prachtvoll zu beobachten, wie sich nun nach dem Abklingen der Hauptentwicklung diese Klänge wieder zu einem Nachhallen in leere Klangregionen hinaus verlieren, diesmal in langer Ausspinnung bis zu vollem Verhallen (Hbl. vom 20. Takt nach A an). Auch das typische Tiefensymbol der Ausweitung in die Leere, der zitternde Paukenton, fehlt nicht. Der Zusammenhang von Entwicklungsdynamik und Raumplastik ist in dieser Symphonie schon ungemein deutlich.

Das 1. Hauptthema klingt vollständig ab, ehe das Gegensatzthema anhebt. Schon hier (vor B) liegt eine jener Pausen vor, die man für Verlegenheit ansehen konnte, solange man die ganze vorherige Entwicklungsdynamik des Abklingens nicht verstand; sie selbst samt der Endpause mußte damit langweilig empfunden werden. Auch vom zweiten Hauptthema sind die Begleitfiguren, hier mit dem Bewegungsausdruck ruhigen Schaukelns, vorweggenommen. Die Hauptmelodie gehört gleichfalls dem Cello an, und man beachte auch hier,

wie sich in den Augenblicken ihrer Ruhepausen aus dem Begleitmotiv überwölbende Linienbogen bilden, die denn auch teilweise über die Bedeutung bloß untergeordneter Begleitung hinauswachsen. Wie in der Klangfarbe ist auch im Ausdruck die Melodie der des ersten Hauptthemas verwandt, aber ihre Bogen sind noch gerundeter, auch der Ausdruck ist gelöster, die Entwicklung frei von den großen Erhitzungen. Diese Ruhe ist demnach der eigentliche Gegensatz, während im übrigen gut zu erkennen ist, daß Bruckner keine vollständige Gegensätzlichkeit wollte. Das belegen noch mehr die allmählich eintretenden Nebenstimmen und Entwicklungsfiguren, die teilweise genau die gleichen wie beim 1. Hauptthema sind. Obwohl dies unauffällig bleibt, erkennt man doch, daß das Prinzip der Gegensätzlichkeit von dem der einheitlichen Entwicklung zugleich durchsetzt ist, das sich schon in der I. Symphonie überall bemerkbar machte. Der Höhepunkt dieses prachtvollen Entwicklungsbogens liegt stark gegen sein Ende hinausgerückt, und mit der I. Symphonie ist auch die verhältnismäßige Kürze des (regulär in der Parallele Es-Dur stehenden) 2. Themas gemeinsam.

Das fällt noch mehr gegenüber dem dritten Hautpthema auf, das in seinem Eintritt (bei C) ziemlich scharf abgeschnitten aus einem Abschlußpunkt des zweiten herausspringt; aber dennoch ist es in dieses hinein noch verflochten, genau in dessen Schlußtakt schon vorbereitet: in der I. Violine (1 Takt vor C) läßt Bruckner unauffällig und wie zufällig ein Motiv eindringen, das sich dann plötzlich als Hauptinhalt herauslöst, erst wieder im Unison der Streicher. Bald erscheinen darüber leichtschwebende (über synkopische Taktstellungen ausgespannte!) Bogenfiguren in den Holzbläsern, die zunächst thematisch untergeordnet bleiben, sich aber später doch von merkwürdiger Bedeutung, auch in formaler Hinsicht, erweisen werden. Als Hauptcharakteristik tritt wieder das treibende Element heraus, das mit dem 3. Thema in den Satz kommt. Erinnert man sich an die I. Symphonie, so fällt sofort auf, daß es mit dem 3. Thema ihres ersten Satzes verwandt, eigentlich mit einem Teilmotiv identisch ist (s. dort Buchst. E). Dort war es nämlich erst eine Figur der Holzbläser, die sich von der sonst im Unison nachgezogenen Welle der Streicher durch ihren Rhythmus abhob und damit zunächst den Eintritt des 3. Themas andeutete, dessen selbständige Hauptmelodie erst später erschien. Nichts anderes als jene Holzbläsermotive, die dort nicht selbständig waren, bilden hier, für sich herausgehoben und dem Streicherunison

übertragen, selbständig das 3. Hauptthema[1]). Der zügige Rhythmus scheint es gewesen zu sein, der Bruckner wieder fesselte und ihm besonders für die Funktion dieses Themas geeignet erschien. Es ist nun gleichfalls sehr lange ausgesponnen und leitet über reiches Wellenspiel in die lange Vorbereitungsstille um den Durchführungseintritt. Die Höhepunktslinie, die sich aus diesem scharfen Motiv kettet, anfangs gleichmäßige Wiederholung des kleinen Melodiebogens es-f-g-f-es, gemahnt ein wenig an die ruhigen Linien der Hauptmelodie im zweiten Thema; dieser Zusammenhang ist zweifellos wieder beabsichtigt, zumal da auch — genau wie in der I. Symphonie — hernach noch ein Zusammenhang mit dem 1. Hauptthema hervortritt. Tonartlich steht das dritte Thema wie das zweite in der Dur-Parallele (Es-Dur).

Die ganze Entwicklung zeigt schon bald nach dem ersten Höhepunkt eine Vorliebe für einen Rückgang ins Geheimnisvolle, wobei sich aber auch das Motiv (s. z. B. 15. Takt nach C) durch Zusammendrängung zu Halbtonschritten, die sich auf gleicher Tonhöhe wiederholen, in merkwürdig lauernde Ansatzbewegungen verwandelt. Bei den weiteren Neusteigerungen tritt nun ein reicheres Liniengeflecht rings um das Hauptmotiv hinzu, wobei auch wieder (wie im Finale der I. Symphonie) ein Trillermotiv die Bedeutung einer Verdichtungsfigur gewinnt. Das ursprüngliche Hauptmotiv selbst weitet sich dabei teilweise in seinen Intervallschritten, zugleich aber auch durch Gegenbewegung zum Wellenschlag zusammen- und auseinandergeführter Stimmen. Für die Technik zusammenhängender Steigerungen kann man Folgendes beobachten: wo ein Teilhöhepunkt in der Hauptlinie schon erreicht ist, wie z. B. im 25. Takt nach C, da erfolgt andererseits zugleich rhythmische und motivische Belebung, sodaß gleichwohl noch Steigerung und belebender Ansatz in die Gesamtentwicklung eintritt. Hier ist es nun nebst der Verdichtung der Trillerfiguren und dem Übergang zu den trillerähnlichen Bewegungen der II. Violine vor allem wieder der (punktierte) „Bruckner-Rhythmus“, der (abermals zuerst in der Trompete auf gleichbleibendem Ton) eintritt, und er ergreift mit der Weiterentwicklung den vollen Klangkörper der Bläser, womit auch in dieser Symphonie eine Rückbeziehung vom dritten zum ersten Hauptthema deutlich wird, allerdings bedeutend schwächer als in der Ersten. Hier bleibt es mehr die treibende Entwicklung im Rhyth-

[1]) Für die I. Symphonie ist damit nochmals (vgl. S. 744 und 751) zurückzuschließen, daß dort schon bei E der Eintritt des 3. Themas anzunehmen ist.



mus, die gleichzeitig über die verschiedenen Themen hinüberzieht. Auch diese Höhepunktsentwicklung wird durch leisen Neuansatz (bei D) abgelöst, hier völlig sturzartig, indem aus dem vollen Ausklang (1 Takt vor D) plötzlich nur aus der Klangtiefe das leise Weiterwirken des Hauptmotivs vernehmbar bleibt[1]). Auch derlei dürfte den mißverstandenen „Pausen" zuzuzählen sein. Mit seinem lebhaften Rhythmus (einem richtigen Arbeitsrhythmus!), hat das Motiv abermals, schon im Augenblick des plötzlichen Sturzes zur Tiefe vorwärtstreibende Kraft und wird gleich (Takt D) vom Unison aller Streicher übernommen.

Mit diesem plötzlichen Rückgang bereitet sich aber schon deutlich die gesamte Ruhespannung um den Durchführungseintritt vor. Sie ist schon weitaus charakteristischer in die Entwicklung eingebreitet als in der I. Symphonie. Zunächst wellen zwar noch einige Steigerungsverdichtungen nach, aber sie werden nur verständlich, wenn man sie, auf größere Ausmaße überschauend, nicht mehr gegen Kraftverdichtungen hin gerichtet sieht, sondern gegen allmähliches Hinausebben in die weite Ruhe[2]).

Bei einer dieser Wellen treten vom Höhepunkt weg (5 Takte vor E) chromatisch fallende Linien ein, erst in den höheren Stimmen, dann im Baß, was wieder im Hinblick auf Späteres bemerkenswert bleibt; zunächst sind die sinkenden Bewegungen Ausdruck der abebbenden Entwicklung. Bei E löst sich zunächst eine neue Teilwelle ab, bei der sich das 3. Hauptthema noch mehr verliert; sein Grundmotiv erscheint nur noch in gedehnte aufwärtsstreichende Züge gelöst. Nicht das Satzbild dieser ganzen Welle ist dünner als das der vorherigen, aber die polyphonen Bewegungen sind gelöster, wer sich in ihre Energien hineinfühlt, spürt das Aufgehen in den weiten Atem der Klangatmosphäre, der die Entwicklung entgegenträgt. Diese kettet (bei F) in einen Neuansatz hinein, der schon in den Klangfarben ganz

[1]) In diesem Takte achte man streng darauf, daß die allein übrigbleibenden Celli und Bässe nicht vom letzten Auftakt aus dem noch vollen Orchester-Satz schon in den Anfangston ges hinein diminuieren; dieser ist noch stark, der Neuansatz des zweiten Viertels aber ein scharf abgeschnittenes p. Bruckner schreibt dies zwar genau hin, derlei wird aber immer noch mit Vorliebe verschlampt, und hier bedeutet dies die Zerstörung einer hauptsächlichen formalen Eigentümlichkeit Bruckners.

[2]) Dies muß vor allem die Ausspannung der ganzen Bogen in der Wiedergabe leiten. Legt man wie auf Einzelsteigerungen an, so entsteht natürlich der Eindruck des Unerfüllten.





an die charakteristische Leere hinaustreibt: hohe und langgedehnte pp-Akkorde geteilter Streicher hüllen als lichte sphärische Klänge Wellenmotive von Holzbläsern ein, die zur Höhe entschweben, sich aber dann nur leicht von dieser wieder herabsenken und im beginnenden Zuge dieser Rückentwicklung ganz verflüchtigen, bis in volle Pausenleeren hinein (16. Takt nach F). Aber das Motiv selbst, aus dem sich das Wellenspiel formt, scheint auf den ersten Blick neu zu sein, besonders im Verein mit der plötzlich aufhellenden Klangfarbe; es ist nur eine Umbildung vorheriger Motive, allerdings zu einer Form, die aus der Entwicklungsdynamik des gesamten Verlaufs halbwegs selbständig erscheint; dem geradlinigen Herabsinken geht ein hochgeschwungenes Ausgreifen zur Höhe voran; der sinkende Teil, der immer mehr zum vorherrschenden wird, ist unmittelbare Weiterbildung der fallenden Figur, auf die schon kurz zuvor beim Höhepunkt der vorletzten Welle (5 Takte vor E) hinzuweisen war, und die seither, die letztvorangehende Entwicklungswelle hindurch die verschlungenen Streicherbewegungen stark beherrschte, wenn auch nicht immer in geradlinigem Verlauf. Im vorliegenden Motiv nun geht diesem sinkenden Teil erst eine lebhaftere (der Doppelschlagfigur gleiche) Ansatzbildung voraus, schlichter Ausdruck leichter neuer Regungen, schon aus der Klangfarben-Aufhellung bedingt und als das treibende Moment in dieser ganzen, nur noch leicht aufgekräuselten, in die Höhe entschwebenden Teilentwicklung. In diesem zweitaktigen Gebilde liegt also das Abklingen und zugleich leichter neuer Entwicklungshauch; es ist Entwicklungsmotiv, kein selbständiges Hauptmotiv; schon das Typische seiner Züge liegt darin begründet, ebenso wie sein unmittelbarer Zusammenhang mit den vorherigen Linien. Es wäre also nicht mehr das Richtige getroffen, wollte man hier auf Grund der äußeren Stellung bei dem Gebilde von einem „Schlußthema" sprechen; zwar ist es wohl denkbar, daß die Anlehnung an dieses für Bruckner noch eine gewisse Rechtfertigung für neuartige Gesamtwirkung bot; doch ist es wesentlich, zu sehen, daß hier schon ein großer Unterschied zum klassischen Schlußthema vorliegt; weniger deshalb, weil sich kein neues Themenmaterial bildet — das war auch beim klassischen Schlußthema nicht immer der Fall — sondern vor allem weil diese Teilstrecke nicht zu Schluß oder Abrundung leitet, sondern sich im Gegenteil gegen jene neuartige Spannung hin öffnet, die Bruckner schon hier sehr deutlich über die Grenzteile von Exposition und Durchführung breitet. Immerhin bleibt es beachtenswert, daß Bruckner hier noch

ein verhältnismäßig selbständig wirkendes Gebilde einführt, was er in den späteren, aber ebenso schon in der ersten Symphonie nach dem dritten Hauptthema meidet; wohl möglich, daß auch dies mit dem Streben deutlicherer Rückanlehnung in der II. Symphonie zusammenhing.

Der Teil der erwartungsvollen Leere ist damit ganz erreicht. Hier mögen nun die Mißverständnisse der „Pausen" breiten Platz gefunden haben. Es folgen vereinzelte Ansätze, eigentlich nur einzelne Wellenbewegungen (Hörner) die sich vom leisen Klanghauch der Holzbläser herausheben. Inmitten dieser Stille setzt das Anfangsthema und mit ihm leichte neue Regung ein; dabei beachte man, wie sich jene Hornfigur zuletzt (1 Takt vor G) müde verklingend über die gleichen sinkenden Dreiklangstöne legt, die ganz zu Anfang (4. Takt des Satzes) das nachhallende Zwischenmotiv zum Hauptthema bildeten: damit leiten sie hier gleich in den Hauptthemen-Ansatz hinein, und wieder erscheint ein verklingendes Element zugleich mit neu erregender Kraft erfüllt.

Die Durchführung reicht bis M und entwickelt sich in langsamer Verdichtung über einen breiten Höhepunktsteil, der auch wieder breit abklingt; er enthält zwei Teilhöhepunkte (bei H und vor K), deren zweiter den ersten übersteigert, derart, daß die zwischenliegende Rückentwicklung mehr als entspannender Neuansatz innerhalb des ganzen weitausgewölbten Höhepunktsteiles zu erfassen ist. Hat man über diese gesamte Anlage vorausgeblickt, so weist sie nun eine Fülle höchst fesselnder formaler Erscheinungen auf. Bruckner beginnt diese Durchführung mit dem 1. Hauptthema. Doch zieht über dessen Eintritt (G) noch lange die Vorbereitungsstille hinaus, was sich schon äußerlich durch viele Einzelansätze (in den Bläsern und Bässen) darstellt. Diesem vorbereitenden Teil fehlt zwar nicht der charakteristische Einschlag einer gewissen Bangigkeit, aber dennoch erfährt sie hier keine Verdichtung bis zu beängstigender Spannung, wie sie Bruckner anderemale in großartigster Weise gestaltet. Die kommenden Höhepunkte sind denn auch von mildstrahlender, ausschwelgender Fülle, frei von jener schreckhaften Gewalt, die oft Bruckners Entfesselungen eigen ist.

Der Weg zu ihnen entfaltet sich auch in ungewöhnlicher Ebenmäßigkeit. Er zeigt wieder ein vollendetes Meisterstück gleich-

gewichtiger Entwicklungskunst. Geschlossen fortfließende Entwicklung setzt ein, indem große Wellenschwingungen in leisen Pizzikatotönen der Violinen die Hauptrhythmen der Sextolen, diesmal in orgelartigem Holzbläsersatz dahinschwebend, zu durchdringen beginnen. Die Hauptmelodie, wechselnd über Horn und Bratsche verteilt, zeigt trotz großer und neuartiger Entfaltung immer noch ein gewisses, in der vorbereitenden Spannung verhaltenes Stocken. Ihre Linien weiten sich und das Ausströmen in den ersten Höhepunkt (bei H) im feierlichen Des-Dur ist auch in der Orchestrierung ganz die Erfüllung der Klangfarben-Vorbereitung, die durch den Übergang der Sextolen in die weich fließenden Holzbläsertöne entstanden war; hier im Höhepunkt schwillt sie zu starkem, orgelartig ausflutendem Klang, durchwogt von mehrfachen großen, ineinander und übereinander greifenden Wellenbewegungen. Sie liegen namentlich in den Entwicklungsmotiven der Violinen, weit auswogenden Linien, bei denen wieder prächtig zu beobachten ist, wie Bruckner — weit über Begleitwellen und ähnliche Vorerscheinungen in der klassischen Musik hinausgehend — gleichmäßiges Hin und Her zwischen denselben Grenztönen meidet und gerade im wilden Überschlagen der Höhepunktskämme sein überschäumend naturhaftes Temperament offenbart. Die tragenden Grundwellen sind die Achtellinien der Bässe, gleichfalls von prachtvoll freier Unregelmäßigkeit und doch geschlossen im gemeinsamen Grundzug eines breiten Auswogens; dem aber fügen sich hier vor allem die vier chromatischen Anfangstöne des 1. Hauptthemas ein. Das Bild ihrer Ineinanderführung (zwischen Holzbläsern mit Trompeten einerseits und Posaunen andererseits) zeigt, wie sie, kaum in der Höhe angesetzt, auch in der Tiefe spiegelnd ihre Wellenkreise schlagen; in dieser ganzen breit auswogenden Dynamik schwillt der Ausdruck des Hauptmotivs befreiend, fast zu hymnischem Zuge aus. Am Ende dieser ersten Höhepunktswoge tritt auch wieder das Motiv des Brucknerrhythmus in den Trompeten ein.

Hier gewinnt man nun wieder ein Bild, wie schon in einem frühen Werk bei Bruckner Themenbildung und Themenwechsel dynamisch bedingt sind; im 13. Takt nach H erstehen zwischen ruhigen Streichermotiven leicht schaukelnde Figuren in den Oboen, die ohne weiteres als Entwicklungsmotiv des in Abglättung befindlichen Wogens wirken und daher zunächst unauffällig bleiben könnten, die sich aber mit dem Hauptmotiv des dritten Themas decken; dieses dringt von hier ab in die Durchführung und gewinnt nach einiger Zeit

auch seinen ursprünglichen vorwärtstreibenden Charakter, als führendes Motiv zu neuer Wellensteigerung belebend. Auch bei den übrigen Motiven ist aber mit dem Abklingen vom Höhepunkt (12. Takt nach H) die durchaus dynamische Umformung herrlich zu beobachten; das Bewegungsspiel in den Violinen und zudem die Baßwellen zeigen etwas geänderten Charakter: während sie im Höhepunkt von naturhaft großartiger Unregelmäßigkeit waren, erscheint hier ihr Übergang zu gleichförmigem Bilde wieder als Ausdruck der Beruhigung. Das Gleichmaß schwindet auch wieder, wo sich die neue Steigerung dem Höhepunkt nähert (von I an). Bis dahin beachte man noch, wie sich zugleich mit der beschleunigten Form, die das Motiv aus dem 3. Thema in den Violinen annimmt, in neuen Stimmen (Fagott, später auch Flöte) Kreiswellen von höchster Plastik herausbilden: äußerlich in kontrapunktischer, innerlich vor allem in dynamischer Kunst. In dem nun folgenden Höhepunkt (vor dessen Eintritt man wieder eine kurze Entspannung inmitten der Steigerung zugleich mit Auflichtung in Kreuztonart bemerken kann), erscheint auch wieder zuletzt (zwei Takte vor K) der Bruckner-Rhythmus, diesmal voll in den Bläsern gesetzt.

Ebenso zeigt der noch folgende Durchführungsteil das Ineinandergreifen von Thematik und Gesamtdynamik: wie nämlich in das Hinantreiben der letzten Entwicklung das 3. Hauptthema eingegriffen hatte, so wird es im Folgenden, wo Bruckner über mehrere Wellenansätze wieder zu voll abklingender Ruhe übergeht, allmählich und in fast unmerklicher Natürlichkeit vom 1. und vom 2. Thema abgelöst. Namentlich letzteres gewinnt dabei sehr deutlich die Bedeutung eines Ruhesymbols, wie das sehr oft bei Bruckners Gesangsthemen zu beobachten ist. Vom letzterwähnten Höhepunkt (bei K) bricht nämlich die Entwicklung schroff, wie im Sturz gegen eine Tiefe, zu ganz leisem Neuansatz ab; während hier in den Bässen wieder das Motiv aus dem 3. Thema das unruhige Weitertreiben in Fluß hält, dringt darüber in leisem Anhauch neuerdings das erste Thema (in den Flöten) ein, nur mit seinem Anfangsteil milde nach der Höhe treibend, zu einer Wellengipfelung (11. Takt nach K), die gleich die bedeutende Abschwächung gegenüber der vorherigen und damit die Rückentwicklung in der Gesamtanlage verrät. Mit ihr entwickelt sich nun ein Stück wunderbarster Motivkunst: die Steigerung lag vornehmlich in der allmählichen Streckung des Motivs aus dem 3. Thema zu immer weiter ausgreifender Linienenergie, beim Höhepunkt lief es in Oktavschritte aus;

wo nun wieder Rückentwicklung eintritt (vor L), bleibt dieser allein (in den Bässen) übrig, wobei aber mehr die Wesenlosigkeit der Oktave herausgehoben bleibt, d. h. sie löst sich aus ursprünglicher Motivkraft mehr zur Bedeutung eines rhythmisch wiederholten Tones (h) auf. Damit aber kettet unmittelbar an ihn (bei L) das erst zwischen Sext und Oktave schaukelnde Begleitmotiv des 2. Hauptthemas, das sich auf diese Weise ganz in fließendem, unmerklichem Übergang aus dem dritten entwickelt, und während nun zu diesem Begleitmotiv auch die Hauptmelodie des zweiten Themas hinzutritt (Horn-Solo), klingen in dünnen Holzbläsertönen die aufgelösten Reste des 3. Themas nach, gestalten die Verbindung noch inniger und leiten gleichzeitig selbst zu einer Auflichtung in dünneren Klängen; sie überbreitet die ganze noch folgende (bei M schließende) Durchführung.

Ihr Gesamtaufriß zeigt daher wieder Höhepunktsverdichtung im Mittelteil, zu Anfang und Ende aber dünnere Klangatmosphäre; doch herrschte dort in der Leere der Druck der kommenden Ereignisse, hier im Endteil Gelöstheit verstreichender Entwicklung, auch in die ganze Stimmung hinausatmend, und das drückt sich vor allem denn wieder motivisch aus; Träger dieser gelösten Entwicklung ist das zweite, das Gesangsthema, dessen Ausdruckscharakter hier auch ganz in seiner dynamischen und formalen Spannung ausgewertet ist. Besonders auch in dieser Durchführungsanlage tritt der Grundzug der „Pausen"-Symphonie hervor: nicht daß vor Repriseneintritt in der Tat wieder eine Pause vorliegt, wäre das Wesentlichste, sondern daß die Durchführung organisch bis zu dieser zurückentwickelt, abklingt, und so für sich herausgehoben ist; andere Symphonien zeigen die genau gegenteilige Erscheinung eines kraftvoll durchtreibenden Übergangs in die Reprise, zum Teil sogar so, daß deren Eintritt aus einem Verdichtungshöhepunkt herausspringt, wie sie hier aus einem Abstillungspunkt neu anhebt. Gleichwohl bleibt die dominantische Klangspannung und überhaupt das ganze Hinüberwehen über die Pause nicht zu übersehen; Schlußgefühl herrscht in ihr keineswegs, und im Repriseneintritt liegt etwas befreiendes wie es schon dem ganzen schwungvollen Themencharakter entspricht.

Auch die Reprise unterscheidet sich noch von denen des späteren Bruckner; am wesentlichsten dadurch, daß auch hier die Richtung auf das Endereignis noch nicht so stark in den ganzen Formverlauf

zurückwirkt. Immerhin besteht aber schon ein ganz bedeutender Unterschied, ja Gegensatz zu einem bloßen Schlußanhang, und wenn auch nicht gleich formale Änderungen gegenüber der Exposition auftreten, so dringt doch wenigstens stimmungshaft und in Klangfarbenveränderungen schon manche Vorandeutung des Endes ein, sogar bis in den allerersten Reprisenanfang zurück bemerkbar. Dahin gehört vor allem die Änderung des unauffälligen und doch höchst bedeutsamen Zwischenstückes in den ersten kleinen Teilpausen der Cellomelodie; nebst der früheren Hornstimme erscheint hier eine Posaunenstimme, dazu über weitere Dreiklangsbewegung ausgewölbt und etwas früher einsetzend als die Hornstimme, die auch in der Höhe von Akkorden (Hbl.) umhüllt ist. Darin liegt nicht nur eine Verdichtung, sondern vor allem eine charakteristische Verdüsterung dieser Zwischenklänge, die hier schon von dem Drucke jener Bangigkeit erfüllt sind, die Bruckners unendlich große und tiefe Erfassungsart des kommenden Endes kennzeichnet und die sich bei ihm vornehmlich auch in der Posaunenklangfarbe symbolisiert; dieser Zusammenhang wird gleich deutlicher, wenn man die nächste wesentliche Veränderung gegenüber dem Expositionsteil wahrnimmt: den Posaunenchor, der (30 Takte nach M) zwar noch nicht als selbständiger Choral, aber als sehr durchgreifende Farbenwirkung schon bald nach der ersten Höhepunktswelle eintritt, an einer Stelle, die bei sonst analogem Satzbau im Expositionsteil nur schwache Horntönung zum Holzbläser- und Streichersatz hatte eindringen lassen. (Man beachte auch die elastische leichtere Belebung der früher besprochenen Zwischenfigur in den Violinen, die freilich nichts mit der Schlußstimmung zu tun hat, aber durch die große Steigerung gegenüber dem Anfang mitbedingt ist.) Ganz geändert ist der Eintritt des 2. Hauptthemas (6. Takt nach N). Es fehlt vor dem Themeneinsatz die große Zwischenepisode des Nachhalles in leerer, dünnerer Höhe (die den 18 Takten vor B entspräche), und auch diese scheinbar rein formale Vereinfachung ist durch die gesamte Verdüsterung bestimmt; es ist also etwas ganz anderes als eine „Abkürzung“, wenn Bruckner hier diese hellen Höhenklänge meidet. Tonartlich hält er sich dabei wie im Folgenden noch streng an die klassische Gesetzmäßigkeit und bringt das 2. Thema auf dem Hauptgrundton C. Sein Ausklang und die Überbrückung gegen das 3. Thema ist hauptsächlich dadurch geändert, daß der „Bruckner-Rhythmus“ im Endteil des 2. Themas (in den Flöten) schon vorweg genommen ist;

auch dies stellt einen Ausdruck der Zielstrebigkeit gegen das Kommende dar, indem dieser Rhythmus nicht nur (wie in der Exposition) das 3. Hauptthema, sondern später vor allem den letzten Schluß beherrscht.

Dann ist es sehr merkwürdig und schön, wie der Eintritt des 3. Themas (bei O) von den Linien der hohen Bläser überwölbt ist, die sich als Rückentwicklung nach dem letzten Anstieg jener motivischen Bläserrhythmik ergeben. Es ist eine neue, d. h. in der I. Symphonie noch nirgends aufgetretene Zusammenschließungsart zweier thematisch verschiedener Teile. (Eine motivische Bedeutung dieser Holzbläser wird noch später hervortreten.) Auch die weiteren Holzbläser-Umspielungen des 3. Themas sind leicht abgeändert, namentlich in den Flöten. Durchgreifende, vom Endergebnis bedingte Veränderung entsteht beim Eintritt des Entwicklungsmotivs in den Holzbläsern (Q), das im Expositionsteil (bei F) in die dumpfe Stille hinüberleitete. Gerade sie ist hier schon wesentlich anders gestaltet und weist nochmals auf den Zusammenhang der schon früher aufgewiesenen Hereinziehung von Posaunenklängen zurück: während das Motiv im Expositionsteil von dünnen, sphärischen Streicherakkorden umschimmert war, ertönt es hier über einem ganz dunklen, leisen Posaunenakkord. Mitten im Klangfarbendunkel zugleich aber das plötzliche Aufleuchten im E-Dur-Akkord! Die ganze Eintönung trägt echt Brucknersche Mystik.

Man beachte, wie auch im Folgenden dieses Motiv statt von ganz hohen von sehr tiefen Streicherakkorden (von Bruckner mit ppp bezeichnet!) später von Hörnerakkorden getragen ist. Ein weiterer Stimmungsakzent dieser Art zeigt sich, gleichfalls abweichend vom Expositionsteil, beim Abklingen dieses Motivs in der kurzen Teilstrecke der tiefen Streicher 8 Takte vor R; sie erinnert, vor allem auch in der dunklen harmonischen Tönung, ein wenig an Choralstellen und klingt in großer Vorbereitungsspannung in ein Tremolo der Pauke aus. Bemerkenswert ist aber die dazu ertönende Hornstimme; sie entsteht hier als Vorandeutung jenes schon verschiedenartig umgestalteten Zwischenmotivs im 1. Hauptthema (4. Takt vom Anfang), wie die nachfolgenden Takte zeigen. Gerade in dieser Vorentwicklung gewinnt aber jenes Weitensymbol die Gestalt der Brucknerschen Urmotive: während es sonst über Dreiklangstöne verläuft, legt es sich hier über die bedeutungsvollen Motivschritte von bloßer Quinte und Oktave aus. Damit steigen Bilder späterer

Symphonieanfänge auf, überhaupt jenes Urbild, das vielfach Bruckners Thematik beherrscht. Es ist ein seltsames Aufblitzen in seinem unheimlichen Geiste, wie gerade in einem Augenblick solch banger, verhaltener Düsternis und Endstimmung fern und leise kommende Gesichte aufscheinen.

Auch in der Endsteigerung liegen Formerscheinungen, die als höchst charakteristische Merkmale eines Eingehens wert sind. Das Ende kündigt sich in prachtvoll gewitternden Linien an: die oberen Streicherstimmen umspielen, in leisem Zittern beginnend (bei R) die ganze Themenentwicklung und steigern sich allmählich zu großen Strahlenwellen, die zuletzt hell im Gleichmaß majestätischen Glanzes den Höhepunkt umflackern. In ihrem Zittern aber kommt der Sextolenrhythmus zum Leben, der bis dahin zum Hauptthema ertönte, und zugleich entfaltet er sich aus seinen bisherigen gleichförmig gestoßenen Begleitakkorden zur Ausfaltung in die späteren, freibewegten entwicklungsmotivischen Linien. Die Hauptmelodie des ersten Themas selbst aber erfährt hier eine Wandlung; es beginnt (in den Bässen) mit seinem zweiten Teil und rundet diesen mit dem früheren Kopfteil (in den Hbl.), den ersten zwei chromatischen Takten, ab. Die Verwechslung der Teile, keineswegs als irgendwelche „Variante“ zu werten, hat ihre Bedeutung: hier in der Untergangsstimmung reißen die Tiefenteile, auch selbst noch dazu in sinkender Bewegung gehalten, die Herrschaft an sich; der Anfangsteil, mehr seinen gepreßten Charakter hervorkehrend, ertönt darüber und dazwischen in Überbrückung der einzelnen Tonperioden. (Dieses eindüsternde Vorherrschen der sinkenden Motivlinie läßt nun auch rückblickend einen Zusammenhang mit der beim Einsatz des 3. Themas (O) eingetretenen Veränderung erkennen: mit den dort darübergebreiteten sinkenden Holzbläserlinien, die gleichzeitig der Rückleitung eines Steigerungsbogens von seinem vorherigen Höhepunkt dienen. Man erkennt von hier aus, daß auch sie gleichzeitig schon zum Ende, seiner Motivik und Grundstimmung vorausdeuten.)

Trotzdem mit dem neuen symphonischen Bilde geschlossene große Steigerung einsetzt, halten die Bässe in dieser am längsten einen noch vorbereitenden Spannungsdruck: viermal wiederholen sie während des übrigen Schwellens und Steigerns den Einsatz des Hauptmotivs gleichförmig auf c, erst vom 5. Ansatz an greifen auch sie in die Steige-

rung ein, über die Anfangstöne des-es-fis sequenzartig aufwärtsrückend, dann aber werden sie in den ekstatischen Zug der ansteigenden Gesamtentwicklung aufgenommen, und zwar in der Weise, daß sie in die großen umspielenden Wellenbewegungen mit aufgehen; gegen den Höhepunkt hin, schon vor diesem ertönen überhaupt nur noch jene Wellenfiguren (auch in den Holzbläsern), während im Akkordmassiv der mittleren Klänge (Blechbläser) der Bruckner-Rhythmus, abermals als vorwärtstreibender Rhythmus der Höhepunktverdichtung, herausschwingt. Von der eigentlichen thematischen Melodie ist nichts mehr vorhanden als die rhythmische Sextolenandeutung in den Strahlenwellen, alles sonstige ist in die frei auswogenden, reinsten Kraftbewegungen aufgesogen. Es ist ein häufiges Bild der Brucknerschen Steigerungen, daß wie hier die lastenden Tiefenregionen erst zuletzt ins Wanken geraten, und in die befreiende Aufwärtsbewegung mitgerissen werden. Und es ist ein Merkmal seiner Schlußsteigerungen, daß die Sonderthemen in die allgemeine (entwicklungsmotivische) Bewegung hinausfluten; denn hierin liegt die Symbolik des allauflösenden Unterganges, der Bruckners Endgestaltungen stets als ergreifendes Erlebnis zugrunde liegt. So liegt auch hier im letzten Schluß ein gewaltiger Hymnus, Loslösung von allem festen Grund in unbegrenzte Weiten, flammendes Auszittern aller Kräfte.

Auch inmitten dieser Höhepunktsmacht nochmals (2 Takte vor S) volles Innehalten: vom Höhepunkt aus (der selbst noch zum gepreßten Klang eines verminderten Septakkords eingedüstert) ein Hinaushallen in die Leere, und aus ihr klingt allein das chromatische Anfangsmotiv (vgl. Nr. 49); in ihm verdichtet sich der Ausdruck, der sich mitten in der kraftvollen Endsteigerung erst in der harmonischen Klangverdüsterung ankündete: im Hauch eines hohen Holzbläserakkords erscheint das Anfangsmotiv hier beinahe im Charakter eines Klagetones, darum auch wieder in der gepreßten, angestrengten Tongebung sehr hoher Cellolage verhalten. Aber dieser Ansatz setzt sich noch in unerfüllten, gebrochenen Klängen der luftig-leeren Holzbläserlagen und im hohen Cello fort, harmonisch bis Ces-Dur verblassend[1]). Erst über diesen ganzen Halt hinweg erfüllt sich die unterbrochene große Steigerung zum leuchtenden letzten Schluß; aus ihm schlägt schon das Feuer, das später in Bruckners Schlüssen

[1]) Vgl. die Anmerkungen S. 780 und 578.

zum Weltbrand wächst. (Motivisch herrscht die Achtelbewegung aus dem Hauptthema [Streicher], darüber in den Bläsern der Bruckner-Rhythmus). Die Schlußweise der allerletzten Takte, das mehrmalige, symmetrisch rundende Wiederholen der Tonika und ihr förmliches Hineinhämmern in festen Grund ist noch typisch klassisch. Bruckner fühlt noch die Bodenfestigkeit, sosehr sich in ihm schon die metaphysische Erfassungsart des Endes regt.

Gegenüber dem Anfangssatz der I. Symphonie kann man somit eine deutliche Weiterbildung nebst zahlreichen Einzeleigentümlichkeiten auch in einigen Hauptzügen erkennen. Die Raumplastik tritt noch deutlicher und durchgreifender ins Bild, aus Bruckners innerer Blickweise durchdringt sie den Aufbau, Klänge und Motive, sowie ihre Ineinanderschichtung bis in instrumentale Eigentümlichkeiten hinein; Bruckners Raumwille durchfurcht den ganzen Satz. Vielleicht sind es gerade die vielen vollen Pausen gewesen, die in Bruckner Leeregestaltung und Weitengefühl, die Ausspannung des inneren Kosmos, voll zur Entfaltung kommen ließen; bei ihm wirkte jede keimhafte Anregung ins Große; der Drang zur raumplastischen Gestaltung lag in ihm, schon die I. Symphonie erweist das deutlich; traten ihm nun die verborgensten, letzten Wirkungen der Pause entgegen, so wirkten sie doppelt befruchtend dahin zurück und regten, ihm selbst wohl unbewußt, den Ausbau der Weitenperspektive bis in kleinste Teilausmaße hinein an. — Hochbedeutend und durchaus eigenartig ist bereits die Motivdynamik und ihr durchgreifender Zusammenhang mit den formalen Entwicklungen; fließende Übergänge aus einem thematischen Gebilde ins andere und sonstige verborgene Verkettungsweisen offenbaren bereits sehr ausgeprägt die Brucknersche Technik der Entwicklung und zugleich der Vereinheitlichung, überhaupt den innigen Zusammenhang von Thematik und Innendynamik. Formal ist ferner die Kunst der vorbereitenden und der nachschwingenden Stimmungen, die der bedeutsamen, erst als leer mißverstandenen Strecken, durchgängig weiter entwickelt, man erkennt es insbesondere an dem Endteil der Exposition und ihrem Übergang in die Durchführung.

Wenn man nun sieht, wie in jeder Symphonie dieser Übergang in breite, druckhafte Ruhe in ganz anderen Grundstimmungen und wechselndem, mit Worten gar nicht zu beschreibendem Klang-

charakter durchgeführt ist, dabei aber in gewissen gemeinsamen Zügen, so beweist schon das, wie konsequent der angeblich regel- und zügellos Phantasierende die Form aufbaut und meistert, und ein weiterer Verfolg in die nächsten Symphonien zeigt, wie klar und zielbewußt Bruckner am Ausbau dieses Formgedankens gearbeitet hat; solche lange Durchführungsvorbereitungen sind ein Hauptmerkmal des Weges bis zur IV. Symphonie und dabei hauptsächlich ihre schwer stimmungshafte Vertiefung, wie noch besonders an der Dritten deutlich wird. Bruckners späterer Technik kommt vor allem die Endgestaltung näher. Hier beruht der Hauptunterschied und das Fortschreiten gegenüber der I. Symphonie weniger darin, daß die ganze Schlußsteigerung stärker oder ausgedehnter ist, sondern daß auch hier jene schweren Vorbereitungsakzente belasteter und weiter ausgebaut sind; namentlich an zwei Stellen treten bemerkenswerte Unterbrechungen der Endvorbereitung hervor. Klar zeigt sich also, daß Bruckner nicht die klassische Auffassung vom jubelnden, lebensbetonenden Schluß weiterbildet, sondern gerade ihr eine andere Wendung gibt, hier, in der II. Symphonie, auch sicherlich noch gegen sein Wissen; denn man erkennt die Durcharbeitung des zügigen klassischen Schlusses auch hier noch sehr deutlich, wie beim Finale-Abschluß der ersten Symphonie und in großem Charaktergegensatz zu Bruckners späteren Schlüssen, aber aus seinem eigenen Charakter dringen jene nach ganz anderen Empfindungsregionen gerichteten Ausdrucksakzente durch, die ihn zur Änderung gegenüber der Exposition bewogen. Und auch für diesen Weg zeigt hernach die III. Symphonie den weiteren Ausbau, der noch mehr Licht auf die Vorgänge in der II. Symphonie zurückwirft; in dieser ist Bruckner noch sichtlich in Gegenstrebungen verfangen, als konservativer und als kühn-genialer.

## *Andante*

Gegenüber dem langsamen Satz der I. Symphonie liegt in diesem weniger grüblerische als verklärte Mystik; statt des Ringens um die Erleuchtung mehr ein gleichmäßig ausgegossenes, mildes Schimmern. Doch herrscht auch hier durchaus der religiöse, zuletzt sogar messenartiger Charakter, Anklänge an das Benedictus der F-Moll-Messe fließen ein. Auch die Formstrebungen sind im Adagio der Ersten bedeutend kühner; auf die langsamen Sätze kann sich die

Behauptung vom besinnlichen Rückgang in Bruckners Zweiter am ehesten beziehen.

Wie der Charakter ist die Form des Satzes auch leicht eingänglich, eine ohne weiteres übersehbare rondoartige Anlage. Doch innerhalb dieser sind gewisse Züge zu beachten, die ganz auf dem Wege von Bruckners Entwicklung liegen; gegenüber dem sonst unvergleichbar schwierigeren Adagio der I. Symphonie zeigt dieser langsame Satz zum Teil sogar zielbewußte Fortentwicklungen. Das Eingangsthema trägt fast Kammermusikstil. Aus dem ruhig versponnenen As-Dur heben sich die weichen Hauptlinien heraus, und der erste Weg ist der, daß sie die anfangs langgehaltenen Akkorde mehr und mehr in leicht gefügte Bewegung auflockern. Gleichwohl steigern sie in die Stille hinein; nach der schön ausgewölbten Rundung der ersten 16 Takte heben an Stelle der gesponnenen Streichertöne neue Begleitfiguren die beseelte Ruhe des Themas in leichtere Sphären: eine ganz zarte Begleitung der II. Violinen, mit ihrem Pizzikato kaum bis zu stofflichem Ton und mit ihrer Bewegung über die leere Quinte nicht einmal bis zur Akkordfülle verdichtet, trägt die weitere Ausspinnung der Hauptmelodie, die noch durch leichtes Klanggewölk von Holzbläserakkorden umhüllt ist. Im Abklingen verweht auch da gleich das erste Thema in ganz luftige Klänge (vor B); den abwärtsstreichenden akkordlichen Bewegungen in den Bratschen tritt nur mehr hauchartig ein Hinanstreichen hohler Holzbläserklänge (Fagott) entgegen, dazu das charakteristische leise Paukentremolo; zuletzt auch hier eine volle Pause. Vorausblickend erkennt man, daß es zugleich mit der Weihe und dem stillen Frieden dieser Eingangsklänge vor allem die Wogenbewegungen und die milde gewölbten Bogen sind, die aus den ersten schlummernden Keimen zu den eigentlich formal entwickelnden und ausweitenden Elementen werden.

Das erfüllt sich über andere Tonbilder hinweg; ein zweites Thema (bei B) in f-Moll entspricht dem Gegensatzthema, ist aber trotz neuer Züge im Charakter nicht eigentlich gegensätzlich, sondern bringt Vertiefung der Stimmungen; es führt zu noch größerer Ruhe. Auch ist es fast noch wesenloser im Klangstoff; das Pizzikato, das vordem kaum hörbar die schwebende Mittellage durchtönte, breitet sich hier über ganze Akkorde, welche zu Trägern eines einfachen, einem Choralthema nicht unähnlichen Streichersatzes werden. Sie umhüllen eine Hornmelodie, die erst mit dem zweiten Takt eintritt, sich zwar in der Farbe, aber nicht eigentlich in den Motiven vom

Streicherthema abhebt; es erscheint nur wie dessen Auffangung in etwas greifbarere Verdichtung, und mit seinem Schlußmotiv (vom 3. zum 4. Takt nach B, ebenso dann vom 2. zum 3. Takt nach C) verläuft es in gemeinsamem Motivausklang in das umfangende Themengefüge der Streicher zurück. Somit liegt in der Einführungsweise, der Verdichtung aus einem ganz durchsichtig gewobenen Gebilde heraus, eine entfernte Ähnlichkeit mit der Einführungsweise des Gegensatzthemas im Finale der I. Symphonie. Das ganze Thema mit seiner träumerisch weichen, etwas schwermütigen Hornmelodie verschwebt wie in Hauch und Dunst. Aber noch in anderer Weise hält Bruckner, dessen neuartige Klangvisionen bis heute noch viel zu wenig beachtet wurden, die Entwicklung zwischen Streicher- und Hornmelodie in Schwebe: wie sich nämlich diese motivisch nur der Streichermelodie enthebt, und zuletzt sogar melodisch genau wieder in sie zurückfließt, so bleibt auch im Weiteren aus feinster künstlerischer Absicht unentschieden, wo in diesem ganzen, kaum bis ans Wesenhafte sich verdichtenden 2. Hauptthema eigentlich das Schwergewicht liegt; denn schien sich dieses zunächst in der zweimaligen kurzen Hornmelodie zu sammeln, so bringt nun Bruckner die Weiterentwicklung und Steigerung dieses Ansatzes doch in den Streichern und bildet sie auch aus deren Anfangsmotiv, und genau hier (4. Takt nach C) hebt sich ihre Tonbildung bis zu gehaltenem (gestrichenem) Ton. Damit aber sinkt dieses ganze Thema in langgesponnenen Akkorden wieder in die Klangsphären des 1. Hauptthemas zurück, aus denen es sich mit seiner nicht recht ausgeprägten Gegensätzlichkeit ähnlich heraushebt wie in ihm selbst die Hornmelodie aus den Streicherzügen.

Das erste Thema kehrt auch wieder, aber noch eigentümlich vermittelt: durch einen leisen Posaunen- und Hörnerakkord, den gleichen C-Dur-Klang, mit dem das zweite Thema in den Streichern schloß, demnach nur durch einen instrumentalen Klangfarbeneffekt. Wer Bruckner kennt, wird sogleich lieber Klangfarben*affekt* sagen, denn daß auch hier nichts als ein einzelnes leises Erschauern in der innern Vorbereitung zu neuen Visionen liegt, wird noch aus den späteren Analogiestellen klar empfindbar. Zugleich erkennt man hier, wie schon vor dem Eintritt des zweiten Themas, sehr deutlich Bruckners Bestreben, die äußere Satzgliederung durch Pausen greifbarer

darzulegen. Das wiederkehrende Hauptthema ist in ganz sanfter, zart abgeblendeter Tönung gehalten. Schon im ersten Ansatz erscheint das Allgemeinmotiv eines Wogens, das bereits früher das Thema in den Unterströmungen durchzog, breiter und voller ausgegossen, wie es schon an sich im Charakter der den ganzen Satz durchbreitenden erlösenden Weiheklänge bedingt ist. Auch sonst wird der Satz gegenüber dem erstmaligen Erklingen des Themas voller, zugleich mit emphatischer Entfaltung der Melodie. Nach dem ersten Höhepunkt ist gleich wieder jene Auflichtung an die Weiten hinaus zu beobachten, die das ganze Werk, in diesem Satz insbesondere die verwehenden Stimmungen kennzeichnet: eine begleitende Wogenfigur, die mit dem Höhepunkt in die oberste Stimme (Flöten) drang, erscheint bei dessen Abklingen bis zu luftigsten Nachkräuselungen verweht (vor F), die zuletzt nur noch mitten aus einer Pause hoch oben aufscheinen. Auch motivisch entspricht ihre Form dabei ganz dem Eindruck der unendlichen Weitenleere. Im nächsten Neuansatz erscheint über längeren Verlauf die tragende Begleitfigur im Pizzikato wieder, diesmal aber erst in den Bässen und von da in leichterer, auflösender Dynamik die Mittelstimme (II. Viol.) ergreifend, in der sie das erstemal gleich eingesetzt hatte. Auch dieser fast unmerklich aus der Tiefe hinantragende Zug ist von höchster Entwicklungsplastik. Im Abklingen aber erscheint etwas Auffälliges: wieder künden Posaunenklänge das neue Thema an, diesmal das zweite, das bei G wiederkehrt. Aber diesmal sind es drei einzelne Akkorde, der erste (6 Takte vor G) nur in den Posaunen, der zweite und dritte (nach je 2 Takten) noch von 4 Hörnern verstärkt. Charakter und Symbolik solcher Posaunenakkorde ist bereits ganz klar, wie schon in der I. Symphonie, herausgebildet, freilich noch nicht bis zu solchem Schwergewicht wie in späteren Werken gesteigert.

Das Gegensatzthema, diesmal nach b-Moll gedunkelt (G), verläuft sonst gleichartig wie das erstemal und endet wieder in einem Posaunenakkord, der die Trennungspause erfüllt (1 Takt vor H). Von da an künden sich neue Entfaltungswege an; es kehrt nicht, wie man erwarten könnte, das andere Thema wieder, wohl aber breitet sich dessen Weihe, groß ausstrahlend, nun über das nochmals ansetzende 2. Hauptthema. Aber auch dessen wogende Figuren erscheinen fast durch die ganzen Streicherklänge ausgegossen. Die früheren Pizzikato-Akkorde sind nur noch schwach in den tiefsten Streichern angedeutet, ihre Motive aber darüber voll in getragenem,

orgelartigem Holzbläsersatz durchgeführt, sonst in gleichartigem Zusammenwirken mit der solistischen Hornmelodie. Was hier vorgeht, ist eine Wandlung des zweiten Themas gegen Charakter und Klangsphären des ersten hin — innerhalb des rondoartigen Wechsels ein immerhin seltsamer, großer Formgedanke. Dieser Wandel leitet nicht unmittelbar in die Wiederkehr des ersten Themas zurück, sondern nach voll auswogender Entwicklung in allmähliche vorbereitende Stille ruhiger Streichersymphonik; zuletzt erscheint wieder die Auflichtung der Klänge in die Leere und die volle Pause.

Hieraus erst löst sich der neue, letzte Eintritt des Hauptthemas (bei K), der vor allem die Motividee der Begleitwogen ins Große schwellen läßt, während die Hauptmelodie darüber in den Holzbläsern hinzieht. In der Anfangsklangfarbe ist dadurch sehr deutliche Rückkettung zum kurz vorangehenden Höhepunkt des Gegensatzthemas bewirkt, ehe von hier aus neue orchestrale Steigerungen entstehen. Vom ersten Takt an sind die Wogenbewegungen durchgreifend belebt; die unruhig schäumenden Wellenfiguren der Quintolen in den Violinen sind nur die oberste Abzeichnung einer symphonischen Bewegung, die bis in die Unterströmungen hinein die einheitliche Dynamik ruhigen, von der Tiefe her aufströmenden Wogens zeigt; man kann das förmlich im breiten Satzquerschnitt beobachten: in den Mittelstimmen schaukelnde (rhythmisch punktierte) Motive, die dazu in gleichartigem Wechsel zwischen zweifach geteilten Bratschen und ebenfalls doppelt gesetzten II. Violinen schwankend und schwellend die Flutung durchziehen, ungemein feinfühlig aus der Gesamtdynamik hervorgerufene Entwicklungsmotive, und darunter in der Tiefe die ruhige, in der Grundschwere verfangene Bewegung der Sextolen auf gleich bleibendem Ton, wobei gleichfalls der halbtaktige Wechsel zwischen Bässen und Celli noch dem Kräftespiel des schwankenden Wellens dient. Bruckners symphonische Strömungen weisen hier unvergleichliche Innenverfaserung und durchwirkteres Kräftespiel gegenüber den klassischen Begleitfiguren auf. Man beachte vor allem auch, von unten zur Höhe überblickend, wie schon der Reichtum der gleichzeitigen Rhythmen (Achtel, Sextolen, punktierte Sechzehntel und Quintolen) ein Bild naturhaft durchwirkten, zur Höhe immer lebhafter aufquellenden Wellenspiels aufweist, zugleich auch das Auszittern

der ganzen Unterströmungen in die ungebundene Bewegungsfreiheit (Quintolen!) des kühnen Aufschäumens.

Wer dies bewundert, mag in noch größeres Erstaunen vor dem weiteren Bilde geraten, das nach dem herrlichen Wachstum dieser Kraftlinien nunmehr (bei L) zu neuer Steigerung eintritt, zugleich mit dem Aufglitzern der Kreuztonartswendung; hier treibt die Höhepunktsgewalt Linien von fast oszillierenden Kraftschwingungen empor. Es sind Violinfiguren, die schon an sich eine triumphierende Freiheit aller melodischen Bewegungskunst darstellen, als würde keine Tonmaterie mehr die Energieauswirkung hemmen. Man beachte, wie sich auch hier die naturhafte Kraftfülle an Bildungen ausgießt, die jeder rhythmischen Regelmäßigkeit entgegenwirken (Wechsel von Triolen und Duolen; aber auch das nicht etwa in gleichmäßiger Abwechslung, sondern unter Zusammenziehung von je drei dieser Einheiten in eine Einheit des Taktviertels); gegenüber der großen synthetischen Schöpferkraft in solcher Linienbewegtheit bleibt es fast gewaltsam, ihre Einzelvorgänge analytisch herauszusondern. Die gesamte Entwicklung zeigt ein Wellengewirr, das schon kaum mehr mit Gehör oder Auge nachziehbar und auch nur noch naturhaft erlebbar ist. Die Hauptmelodie ertönt in den Bläsern in Gegenführungen, im Orchesterklang bringt namentlich der Zutritt des vollen Blechs neue, sattere Farbe.

Die durchfeinerte entwicklungsmotivische Kunst geht noch weiter und treibt unendlich lebensvolle Bildungen hervor. Alle die Höhepunktfiguren setzen sich im nächsten Neuansatz (bei M) zu Motiven schwirrender Kraft um, in leichter Neuverdichtung[1]), wobei sie auch wieder rasch wechselnd bald in dieser bald in jener Stimme aufzittern und allmählich wieder der Quintolenrhythmus vordringt: in ihm glättet sich der bisherige unruhige (zwischen Zwei- und Dreiteilung wechselnde) Rhythmus in ein Gleichmaß. Zugleich entwickeln sich neue Unterströmungsmotive, — der Ausdruck „Begleitmotive“ will hier schon ganz und gar nicht mehr genügen —, ruhige Wellengebilde, mit dem Schwellen zur Höhepunktsnähe auch wieder von größerem Reichtum der Rhythmen, (zugleich mit den Quintolen Triolen und Achtel), aber die Pizzikato-Motive der Celli

[1]) Auch für die Wiedergabe erfordert diese Symphonik jene temperamentvolle Freiheit, die aus den rhythmischen Einzelheiten wieder in synthetische Einheit zurückfindet.



hängen dabei wieder mit den hinantragenden Pizzikato-Motiven aus früherer Verarbeitung dieses Themas zusammen, zu deren Charakter sie auch allmählich langsam zurückleiten. Die formale Entwicklungskunst ist von allen Seiten besehen ganz überragend. In dieser, wie in der vorherigen Höhepunktswelle ist die Hauptmelodie, obwohl sie noch das ursprünglich Gegebene ist, bereits dermaßen von diesem ganzen symphonischen Schwellen umhüllt und getragen, daß sie wie von ihm ausgeworfen erscheint. Zugleich ist die Hauptmelodie in ihrem Wege zu neuer Bogenschließung durchbrochener, über verschiedene Bläserstimmen (auch einzelne Stimmen aus den Streichern) verteilt. Die ganze Welle, die sich hier (von M ansetzend) erfüllt, führt nicht mehr zu gleicher Fülle und Kraft wie die frühere und ist als Ganzes gesehen bereits ein Teilstück aus dem Abklingen gegen das Ende; auch das vollendet sich noch in weiteren, gelösteren Ansätzen. Die gesamte letzte Durchführung des Hauptthemas (von K an) ist eine symphonische Steigerungsentwicklung, die trotz geringerer äußerer Kraftaufbietung in ihrer Strukturfeinheit bereits den Meister der späteren Symphonien vorausahnen läßt.

Bei den übrigen noch folgenden Entwicklungsteilen ist auch ihre kürzere Ausspannung einfach zu übersehen. Hier bilden sich (von O an) allmählich die Ruhe und der Charakter, auch Klangfarbe und Thematik des Satzanfangs wieder heraus; aber Bruckners Endgestaltung geht weiter und höher; sie sucht nicht Rundung, sondern letzte Auflösung, hier vor allem auch in der Erfüllung der gesamten Satzstimmung. Darum ist der ganze Schlußteil zu Klangsphären weiter hinaus gelöst, in denen auch (vom 11. Takt nach O) die Hauptmelodie selbst über gehaltenen Streicherakkorden in freie, hoch ausschwebende Linien zerfließt. Eine von ihnen (von Bruckner ausdrücklich einer Soloflöte übertragen) spannt den großen Bogen im Wellenausdruck von Bruckners verklärten Höhensymbolen; die andere (für eine Solo-Violine) trägt beseelteren, Erlösung suchenden Ausdruck, der sich jenen auswellenden Bewegungen entgegenschmiegt. Das religiöse, ekstatische Empfinden führt wie von selbst dahin, daß Anklänge an das „Benedictus" der F-Moll-Messe entstehen. Schon die I. Violinstimme bei O ist ihm entnommen (vgl. im „Benedictus" den ersten Baßeinsatz). Die solistischen Linien tönen eine Zeitlang allein über der Leere; dann erstehen nochmals von der Tiefe her Streicherklänge, von ruhigen letzten, durchwegs über den gehaltenen As-Dur-Klang ausgegossenen akkordlichen Figuren durch-

setzt; man erkennt bis zum Ende die Bedeutung des Wogens für den Ausdruck des Themas. Mit den angehängten tiefen Schlußakkorden der letzten zwei Takte zeigt Bruckner wieder Reste klassischer Schreibweise; in späteren Werken zeigt sich, wie er auch sie in die letzte Entwicklungsdynamik hineinzieht.

Die Gesamtform zeigt nur zwei Themen; von späteren Symphonie-Adagios zurückschauend darf man daher in jenen vereinzelten Posaunenakkorden vielleicht im Ansatz gebliebene Willensregungen gegen ein Choralthema hin erblicken, wie es sich hernach öfter in langsamen Sätzen zwischen zwei Gegensatzthemen einschiebt, manchmal nicht in der Selbständigkeit und Bedeutung eines 3. Themas. Der rondoartige Wechsel erfolgt nach dem althergebrachten Typus ABABA[1]). Die darin liegende Symmetrie ist aber, wie dies schon beim klassischen Rondo stark im Zuge ist, durch Verschiebung des Schwergewichts aus dem mittleren gegen das letzte Eintreten des Hauptthemas durchbrochen; vor allem erfährt der Endteil auch starke Dehnung; er selbst aber zeigt seinen Höhepunkt nicht gegen das Ende gerückt, erreicht ihn sogar bald nach seinem Ansatz. Gerade wenn man Bruckners gesamten Weg kennt, wird man dieser Abweichung mehr Bedeutung beimessen, als sie an und für sich in diesem Satz schon beanspruchen würde. Das dreimalige Hauptthema erscheint jedesmal in reicherer und gedehnterer Steigerungsentwicklung, und besonders deutlich wird die gegen das Ende hinschwellende Formstrebung und damit die Symmetriestörung dadurch, daß auch das zweimal zwischendurch aufscheinende Gegensatzthema beim zweitenmal viel gedehnter und größer verarbeitet ist. Durchgreifender als alles das ist aber das Erschwellen der gesamten Entwicklungsdynamik innerhalb und unterhalb der einfachen Gruppenanlage, trotzdem Bruckner äußerlich die Abschnitte verdeutlicht. Das Auffälligste gegenüber den bisherigen Sätzen ist der starke Durchbruch der Entwicklungsmotivik, und es ist kein Zufall, daß dies in einem Werke zutage tritt, wo auch die gesamte Raumplastik starke Ausprägung erfährt (vgl. S. 332f.). Es mag ferner kein

[1]) Das Hauptthema erscheint dabei jedesmal in As-Dur, die Gegensatzeinschiebung in der Parallele (f-Moll) und deren Subdominante (b-Moll); der letzte Teil mit dem Hauptthema entwickelt dabei die stärksten Modulationen des Satzes.



Zufall sein, daß diese gerade da durchbricht, wo sich Bruckner die Einschränkung auferlegte, die Einzelteile in Pausen verlaufen zu lassen; was hierbei aus der zusammenhängenden Breitenentwicklung verloren ging, drang in die Tiefenperspektive und staffelte sie in ihre plastischen Schichtungen aus, denen Klangfarbe, Satztechnik und Motivik in gleicher Weise dienen[1]).

*Scherzo*

Der Wille zum Finale liegt bereits thematisch im Scherzo und Trio verborgen. Doch schon ehe man dahin vorausblickt, ist gleich mit dem Einsatz des Themas auch eine gewisse Wucht zu erkennen, die fast über das Scherzo hinausgeht und trotz des $^3/_4$-Taktes schon etwas von der Macht der Brucknerschen Finalethemen an sich trägt. Die zackige, rhythmisch derbgewichtige Kraftlinie des Themas verläuft erst vier Takte im Unison (c-Moll); dem folgt gleich einer der typischen Neuansätze, der in kurzer Steigerung abermals mit seinem Höhepunkt das Kopfthema auswirft, (bei A).

Dieser Steigerungsansatz verdient noch einige Beachtung. Rein motiv-technisch ist er aus den ersten drei Thementönen gebildet, indem nach alter, d. h. bereits der vorklassischen Polyphonie eigentümlicher Fortspinnungsweise die schnellsten der bisherigen Notenwerte herausgegriffen werden und in gleichförmigem Linienzug fortfließen. Wie jeder Kraftzug bildet aber auch dieser seine Entwicklungsmotive heraus, hier ungemein plastisch die hinankletternden der Streicher, zu denen aber in den Bläsern noch weiter gedehnte in Viertelbewegung übergreifend hinzutreten; sie sind kontrapunktisch nicht selbständig, indem sie nur die Randtöne der Streichermotive nachziehen, dienen aber nicht etwa bloßer Verstärkung des Klanges, sondern vor allem der dynamischen Triebkraft in jenem gehetzten Hinandrängen. Beiden Gebilden sind die weiten Intervallbewegungen, auch schon Bruckners weitschrittige Urbewegungen in Oktaven, Quinten und Quarten eigen. Damit sind Steigerungen eingeleitet, die in mehrfachen Entwicklungen durch den Satz treiben,

[1]) Vorausgesetzt, daß diese entwicklungsmotivische Durchbildung, wie sie namentlich die letzten Teile aufweisen, erst im Laufe der zwei Überarbeitungen entstanden, wäre dieser Zusammenhang doppelt wahrscheinlich. Es bewiese, daß Bruckner von späterer Reifung aus die Bedeutung erkannte, die gerade hier voller entwicklungsmotivischer Durchwirkung zukommt.



aber immer etwas von dem ersten Charakter rasch und geradeaus anstürmender Entwicklung bewahren. Man erkennt leicht die plötzlich zurückschattenden Unterbrechungen und Höhepunktsübersteigerungen, von denen die bei B die eigentümlichste ist: mit dem kurz vorher erreichten Gipfelpunkt setzt plötzlich die Entwicklung aus, in einem Atemholen und über kurzen Neuanschwung (durch den bloßen Hauptrhythmus in der Trompete einsetzend) in weitere Höhepunktsgewalt hinein. Auch hier also äußerlich eine Pause, ihrer dynamischen Bedeutung nach aber wieder eine andere als in den vorherigen Sätzen.

Nach dieser und noch einer weiteren Steigerung dringt der mittlere Teil in neue Regionen. Schon eine kurze, viertaktige, dünne Höhenepisode in den Holzbläsern (14. Takt nach B) fällt hier auf, die gleich wieder durch vollkräftiges Durchschlagen des Hauptmotivs durchrissen wird. Von da an erkennt man aber, daß die angetönten leichteren Klänge zur Ausbreitung in einen ruhigeren und halbgegensätzlichen Mittelteil gelangen; halbgegensätzlich, da die bisherigen Motive nicht schwinden. Schon die vorherige und die dem zweitaktigen Krafteinsatz gleich wieder folgende Holzbläserepisode ist aus dem bisherigen Achtelansatz gewoben, aber in charakteristischem Gegensatz zu dessen Ausspinnung in der anstürmenden Streichersteigerung: mehr in weite harpeggienähnliche Wellen gelegt, im Ausdruck luftigerer, gehobenerer Auflösung in leichte Klangregionen. Ein Hauch von diesen legt sich nun auch in den Streicherklängen (4 Takte vor C) über leise vorbereitende Neuansätze des Hauptmotivs (Cello), das hier zum erstenmal auch selbst aus seiner derben Schlagkraft in ganz leise Ansätze gewandelt ist, und was sich erst in scheinbaren Unterbrechungen vorbereitet, wird nun für kurze Strecke zum tragenden Grundcharakter: weichere, schwebende Töne, reigen- und ländlerartig in einem neuen Holzbläsermotiv (von C an) die Streicher überspielend, erscheinen zugleich mit dem warm durchstrahlenden Aufleuchten des E-Dur. Aber ist auch die Holzbläsermelodie neuartig, so dringt doch selbst sie nicht als voller Gegensatz selbständig heraus, sondern umschlingt anmutig eine Streichersteigerung, die aus den bisherigen Motiven gewoben ist, aber nicht nur aus der gleichmäßig gesponnenenAchtellinie (hier in den Violinen), sondern darunter zugleich aus dem Kopfmotiv selbst (in den Celli); sie ist also von beiden Motiven gleichzeitig durchwirkt, die früher getrennt waren. Nun ist beides in schmieg-

same Entwicklung gelöst, die Steigerung selbst aus ihrem heftigen Ansturm in ruhiges Weben gelockert. Über das Ganze legt sich ein milderer Hauch, der sich auch die kommende Steigerung hindurch erhält; sie trägt ohne schroffe Entladung den Höhepunkt etwa in der Mitte (9. und 10. Takt nach C; man beachte den Beginn der Rückentwicklung durch die Dur-Mollwendung auf e).

Nach dem letzten lichtversponnenen Abklingen wirkt der Wiedereinsatz des c-Moll außerordentlich hart (bei D); die Themen sind im großen und ganzen die gleichen wie im Anfang, die Entwicklungen auch ähnlich, nur daß zunächst Kopfthema und Achtelfortspinnung nicht wie vordem wechseln, sondern (wie im Mittelteil) ineinander verarbeitet sind, bis sie sich wieder zu neuen, dem Anfang analogen Steigerungsbildungen sammeln. Auch die Höhepunktsübersteigerung über vollen Neuansatz hinweg tritt wieder ein, wobei diesmal eine untergreifende Posaunenstimme die Pause überbrückt.

Im Trio erscheint, vom Tremolo hoher Streicher umschimmert, ein neues Thema[1]). Im satten Dur-Terztone setzt es mit einer leicht schaukelnden Bewegung in den Bratschen ein, die in hohem Bogen den ruhig wiegenden Ansatz zur Entfaltung bringt. Aber schon nach wenigen Takten zeigt sich die Ähnlichkeit mit der Mittelepisode des Scherzos, eine Rückandeutung, die sich auch wieder im Übergang zur E-Dur-Tonart ausprägt. Die weiteren Entwicklungen, mit ihrer herrlichen Melodik teilweise auf die Holzbläser übergreifend, vertiefen den Ausdruck der breiten idyllischen Ruhe. Charakteristisch wird auch bald wieder das Vortreten der ländlichen Blasinstrumente. Die formale Anlage zeigt (vom 38. Takt an) in überkommener Weise einen mittleren Durchführungsteil — wieder durch Pause eingeführt! — ohne Herausbildung eines neuen Gegensatzes und hernach (bei B) Wiederaufnahme des Anfangs, wenngleich unter gewissen Veränderungen.

Auch im mittleren Teil ist es schön zu beobachten, wie er in die veratmende Weitenruhe hinaussteigert, vor allem in Verarbeitung des akkordlich gestreckten Ausklangs aus dem ersten Themenansatz; dieses Motiv erscheint mit seinen gedehnten Schritten zunächst (vom 42. Takt an) sogar im Wechsel einer Aufwärtsbewegung in den Flöten

[1]) Es enthält ferne Verwandtschaft mit dem Scherzothema, den Holzbläsern vom 5. Takt an.





und einer sinkenden Umkehrung in Horn und Bratschen, beides in weithinaus gedehnten Bewegungszügen fortan die Hauptmelodie der Klarinetten umspielend. Auch dieser Teil beginnt in E-Dur, führt aber dann (von A an) in die schattigeren Klänge starker Be-Tonartswendung. Hier sinkt auch unter dem stark ausschwellenden Streichertremolo die Melodie in die dunklen Klangfarben von Celli und Bässen, während durch ihre Atempausen das akkordlich gestreckte Teilmotiv in durchsichtig hellem Flötenton in die Höhenweiten hinausklingt; hernach erscheint in der hohen Flöte selbst (solistisch zu spielen) die weitere Melodieführung. Dieser mittlere Teil verklingt in volle letzte Ruhe, auch das in Erfüllung seines ganzen Zuges in die Stille und Weite.

Im wiederkehrenden Anfangsteil (von B an) fällt unter den Veränderungen namentlich nochmals eine E-Dur-Wendung, diesmal auch unter zartester Auflichtung des instrumentalen Kolorits auf (bei C); dieses Farbenspiel gegen das E-Dur hin ist durch Scherzo und Trio hindurch geradezu motivisch und aus dem ganzen leuchtenden Charakter der weitausgegossenen Ruhestimmung bedingt.

### *Finale*

Bruckners Phantastik ersteht hier in erschreckend großen Zügen. Gegenüber der Einfachheit der Mittelsätze bringt das Finale überhaupt eine erdrückende Fülle von Formproblemen in wuchtige Einheit eines großbogigen Zusammenschlusses gebannt. Auch hier ist die Themendreizahl nicht durchgebrochen, aber Vorandeutungen sind wieder vorhanden, welche erkennen lassen, wo es mit einem dritten Thema hinaus will. Im übrigen leiten zwei Hauptthemen durch die Anlage, aber in merkwürdigem Ineinanderwirken und wieder unter fast verwirrender Überflutung der ganzen, im Grunde einfachen Anordnung durch sonderbar angelegte Steigerungsentwicklungen. Dabei sind diese beiden Hauptthemen in eine Sonatenform geschmiedet, die demnach wieder trotz ihrer weitbogigen Ausführung höchste Ökonomie in der Themenzahl aufweist.

Schon das erste Thema erscheint nicht mit dem Anfang, und die Vorentwicklung, aus der es ausgeworfen wird, zeitigt Teilgebilde, die im Hinblick auf spätere ganz andere Umgestaltung besondere Aufmerksamkeit erfordern. Zunächst erscheint eine gleichmäßige Figur in den II. Violinen, an sich nichts als ein erster schwirrender

Kraftansatz, der aus einem Einzelton (der Dominante g) herauswächst, sie umspielt, diese Umspielungen dann mit dem Gang der ersten Steigerung weitet und wieder verengt, wo die symphonische Dynamik auf neue Ansätze zurückspringt. Erst durch zwei Takte allein tönend, mehr eine bloße Kraftregung, ist sie vom 3. Takt an in ihrem Schwirren von andern Gebilden umzuckt. Auch sie sind wie alle derartigen Entwicklungsmotive einer Urentwicklung aus dem Nichts zuerst mehr raumdurchstreichende Kraftzeichen, primitive Erst- und Grundbewegungen: Auf und Ab diatonischer Linien, halbwesenhaft schon in ihren durch lauter Achtelpausen durchrissenen Fortschreitungen. Rasch hastend erscheinen sie erst wechselnd über und unter der schwirrenden Kraftlinie. Und doch tritt mit dem Ende des 4. Taktes, mit der ersten Gegenführung dieses Motivs aus der Tiefe, bereits eine gewisse Rundung ein, nicht scharf zwar, aber schon dringt aus dem erregten Kraftzug etwas wie geschlossene Melodie; geschlossene vorerst, um sich hernach wieder nach Bruckners Art weit aus gerundeter Periodisierung herauszuheben. So sammelt sich überhaupt aus diesen Kraftmotiven auch allmählich dichtere Symphonik, die in einen langen Steigerungszug von dunkler, faustischer Unruhe trägt. Diese Kraftmotive — man kann sie trotz späterer Gleichzeitigkeit mit dem Hauptthema nicht als „Begleitmotive" bezeichnen — haben den ganzen Satz hindurch, auch beim Gegenthema, große tragende Bedeutung, — ein Beleg für den Durchbruch der symphonischen Arbeitsweise aus dynamischen Entwicklungen heraus[1]).

Es ist eine Steigerung, bei der das zuletzt (bei A) herausspringende Hauptthema motivisch gar nicht zuvor angedeutet ist, es sei denn, daß man in seiner fallenden oberen Randlinie einen Zusammenhang mit dem Violinenmotiv des 3. Taktes sähe; die Vorentwicklung legt damit schon das ganze Schwergewicht auf die Kraftgestaltung, nicht auf melodische Sonderzüge. So erscheint denn die ungeheure Wucht dieses Hauptthemas erst recht gehoben

[1]) Man beobachte auch die rein instrumentale Kunst dieser Steigerung: es ist typisch für Bruckner, wie sich zuerst über die Streicher leicht gewobene Netze von Holzbläserstimmen legen, wie sich diese unter Zutritt erst leichter, mehr klangsammelnder Untertönung durch Hörnerakkorde verdichten, wie dann nach vollem Anschwellen der Holzbläserklänge zuletzt die Blechbläser eindringen, und zwar der Tiefe zu, (als letzte die Posaunen), so daß sie zugleich mit dem Eingreifen in die Fülle diese auch eindunkeln. Die Pauke setzt dabei stets mehr aus dynamischer als klanglicher Bedingtheit, als eigentliches Erregungsinstrument ein.

und abgestützt, indem es aus solcher Entladung herausblitzt. In der Beobachtung der naturhaften Gewaltvorgänge geschieht es leicht, daß man unter ihrem stürmischen Zug zu wenig verweilt: und doch muß man sich, um diese ganze Themenherrlichkeit zu erfassen, in das Bild der wildgebrochenen Linien versenken, in die markigen Züge seiner Kraftauszuckung, die es schon neben die allerstärksten Genieblitze Beethovenscher Themenplastik stellen. Auch hier ist die ganze eigentümliche Klangunterlage nicht etwa eine „Begleitung", sondern aus der ganzen Wucht und gestaltenden Kraft selbst bestimmt: das Mittelmassiv des c-Moll-Akkords ist von den Thementriolen mit durchschüttert, die gesamte Satzfülle förmlich aufgerissen von dem Gewaltzug der Hauptlinie. (Nebst dem schweren Blech hat auch die Pauke an dem Triolenrhythmus teil!)

Rein motivisch betrachtet zeigt das Thema in seinem ersten Teil unverkennbare Verwandtschaft mit dem Kopfthema des Scherzos, es ist eigentlich nur eine hochangespannte Verdichtung von ihm, wie dieses auch in Verdoppelungsfülle mehrerer Oktaven gehalten. Seine Fortleitung aber vom 3. Takt an — man betrachte sie zunächst in den Holzbläsern — ist mit dem Triothema verwandt, übrigens wie dieses selbst schon auf die Fortleitung des Scherzothemas (vgl. Anm. S. 805) zurückführbar. Bei der weiteren Themenfortspinnung ist nun in den Streichern jeweilen in das erste Taktviertel noch die Triolenfigur aus dem Hauptansatz mit eingeflochten und bald sogar noch durch Nachklingen in mittleren Stimmen verdichtet, so daß sich eine Synthese beider Motivteile ergibt. Andrerseits aber entsteht wieder ein großartiges Bild der Brucknerschen Entwicklungsdynamik: jenes zweite Teilmotiv läßt ganz im Gegensatz zum ersten Hauptgebilde von ferne wieder ein letztes Stück der Vorentwicklung aufklingen, allerdings nur in seinen Randlinien, die in stufenweise sich überschlagenden Wellen aufwärts bewegt sind und damit auf den einfachen hinaufhastenden Zug zurückweisen, der sich in der Steigerung zum Hauptthema in den Violinen herausgebildet hatte. So dringen bald aus dem Thema wieder keimhafte, erst kaum erkennbare Voransätze zum Wiederverfluten in die tragende symphonische Dynamik.

Das aber vollendet sich in noch größerem Maße; denn zuerst zwar sammelt sich aus diesem weiterleitenden Motiv noch eine große, die Themenwucht erst ganz erfüllende Steigerungsausladung, nach deren Verhallen aber ersteht wieder (B) das Schwirren der vorherigen

Entwicklungskräfte. Das Bild ist demnach dieses: das Hauptthema entsteht aus diesen Kraftverdichtungen und sinkt wieder in ihr gärendes Chaos zurück. Herrlicher und größer könnte in künstlerischer Intuition nicht jenes weltschöpferische Herauskreisen aus der von ersten Kräften durchwirbelten Urmasse zum Ausdruck kommen.

Es ist selbstverständlich, daß in solchem Falle mit dem Wiedereinsatz der ersten Motive keine genaue Wiederholung gebracht sein kann. Gegen ihr Ende weist diese neue Verdichtung in andere Regionen. Wieder entsteht nicht gleich ein neues Bild, sondern neues Werden; das zweite Hauptthema setzt nicht unmittelbar ein, trotz Absonderung durch volle Pause und vorheriger Vorbereitungsspannung auf einem lang gehaltenen Dominantseptakkord; es entstehen (bei C) unter einer trugschlußartigen Auflichtung nach A-Dur erst Bewegungen von ruhig wogendem und schwebendem Ausdıuck, in weiten Schritten (überwiegend Sexten). Die tragende Dynamik des Gesangsthemas, das sich damit vorbereitet, ist so zunächst eine Umgestaltung der letzten Violinfiguren und gleichfalls erst Vorerregung, die in die Hauptmelodie hinein strebt; nach vier Takten beginnt sich diese in langen Notenwerten darüber auszubreiten, auch erst mit einer Sext sich aus dem Übrigen heraushebend, dann trotz anderer, selbständiger Linienführung in gleichartig schaukelnder Rundung. Alles das läßt auch hier tür die erst eingetretenen Figuren den Ausdruck „Begleitung" nur bedingt gelten, immerhin ist während des Ertönens der Hauptmelodie noch eine gewisse Berechtigung dazu da, eher noch als bei den Figuren, die das ganze Werden und Auswirken des 1. Hauptthemas umweben. Aber bald wuchern auch beim Gegensatzthema diese zart aufblühenden Gebilde zu einer dichten Linienverschlingung aus, die der Hauptmelodie kaum mehr überwiegende Sonderbedeutung zuerkennen läßt. Im ganzen weitatmigen Auswogen der ersten Gebilde liegt die eigentliche Seele des 2. Hauptthemas, mag sich auch ihr gesangvollster Ausdruck durch eine Hauptmelodie hindurchziehen. Diese aber ist gleichfalls durch das ganze Wogen bald in die Tiefen, bald in die Höhen geworfen und erscheint in wechselnden Lagen, Instrumenten und Klangfarben[1]). Die Ausspinnung des Gesangsthemas

[1]) Je mehr man die selbständige Bedeutung der anfänglich scheinbar nur begleitenden Gebilde erkennt, desto mehr fällt noch eine verborgene

ist länger als in allen bisherigen Sätzen; klanglich besonders reizvoll ist noch im späteren Teil die Verschleierungswirkung der Triller in den Violinen und hernach auch in den Bratschen, und das ganze Abklingen zeigt die umspielenden Motive in starkem Überwiegen über die zu Andeutungen ausgesponnene Hauptmelodie.

Bruckner bringt an Stelle eines 3. Themas das Anfangsthema (bei D) und läßt es diesmal ohne Vorentwicklung mit voller Kraft seiner zügigen Rhythmen herausdringen, die es in gemeinsamer Art mit dem Charakter seiner dritten Themen aufweist. Seine ganze Umgestaltung, technisch durch Imitationen gekennzeichnet, ist ein wunderbares Kraftbild: die gebrochene Linie verästelt sich in fast verwirrende Nachzuckungen; der Durchriß von der Höhe zur Tiefe zeigt den Kraftansatz der Triolen überallhin ausgesplittert; denn vom 3. Takt an erscheint sie von den hohen Streichern aus in einen einkettenden Linienzug der tiefen Streicher fortgesetzt, derart, daß die Triole des ersten Taktviertels im dritten wieder herausdringt, zwischendurch aber (im 2. Taktviertel) in anderer Brechung im scharfen Trompetenton aufzuckt. Um diese ganze phantastische Kraftverstrahlung bildet sich eine Klangumhüllung in den Holzbläsern, und selbst deren Rhythmisierung wirkt hier wie eine Naturkraft, gleich Stößen einer Luftdurchschütterung[1]). Nicht allein die Naturhaftigkeit dieser ganzen Intuition (die wieder nicht etwa mit Naturnachahmung zu verwechseln ist) springt hier wie bei aller Brucknerschen Gestaltung in die Augen, es bleibt auch immer zu bestaunen, welch seltsame Raumdurchdringung mit seinen Kraftgebilden aufscheint, wie sie überallhin aussplittern und wie gerade immer aus den Verdichtungen plötzlich ein Nachklingen zwischenhinaus in die Weiten weist; hier zwischen dem abwärts durch die Streicher fortwirkenden Motivanstoß sein Triolennachklang

Gleichartigkeit mit dem Gesangsthema aus dem 1. Satz der III. Symphonie auf. Es geschieht nicht vereinzelt, daß sich im Finale einer Bruckner-Symphonie schon Bilder aus dem Anfangssatz der nächsten ankündigen. Gerade im Finale der Dritten wird dies wieder auffällig, zeigt sich aber sogar schon im Finale der Studiensymphonie in F-Moll.

[1]) Daß auch hier der Bruckner-Rhythmus verborgen liegt, nämlich erst eine Zweiteilung und dann Dreiteilung, beide synkopisch, hängt mit dem Grundcharakter durchaus zusammen: die Dynamik ist die einer Auflösung, eines Verbebens der einzelnen Stöße.

der Trompete, woraus sich denn auch die auffällige Umbrechung seiner Linie ergibt: sie öffnet sich in Breitbewegung zum raschen Hin und Her der Quartschritte — genialste Raumdynamik im Einzelnen. Zugleich weist der (synkopische) Bruckner-Rhythmus der Holzbläser, so unmittelbar er hier aus der Augenblicksdynamik hervorgerufen ist, auf den ersten Satz zurück, späterhin noch deutlicher, und man geht nicht fehl, wenn man darin keimhaft ein Stück aus der späteren Idee des Wiederausbruchs vom 1. Hauptthema aus dem ersten Satz erblickt, umsomehr, als dieses in der Durchführung bald noch in anderer Andeutung eintritt; hierbei ist nicht zu übersehen, daß dieser Rhythmus im 1. Satz insbesondere an Höhepunkten erschien.

Im Laufe der Weiterentwicklung entfaltet sich noch der Neuansatz des Hauptthemas. Merkwürdig ist nach seiner ersten Steigerung (vom 15. Takt nach D an) wieder eine viertaktige Leere, durch die nur eine Tiefenwoge (Celli und Bässe) rollt. Darin liegt zugleich vor dem kraftvollen Neuansatz eine gewisse unheimliche Druckatmosphäre, erstes Anzeichen, daß es gegen die Ruhe vor der Durchführung geht. Dieser Zug ist denn auch wieder sehr klar im Weiteren ausgeprägt. Die Neuansätze, die übrigens das Hauptmotiv der Triole vorwiegend in die Tiefe hinabdrängen, öffnen sich gegen Pausen und Ruheepisoden. Voller Spannung ist schon die Leere nach dem nächsten Steigerungsansatz, in der bloß über dem Nachzittern der Pauke der Triolenrhythmus in der Trompete nachhallt, sogar über eine volle Taktpause hinweg (bei E). Auch hierauf entwickelt sich ein Neuansatz aus der rollenden Tiefenwoge der Bässe, die hier in großer aufwirbelnder Linie über das ganze Streicherunison ausgreift, gegen den Höhepunktsteil hin wieder von Bläserklängen im punktierten Bruckner-Rhythmus umhüllt wird. Die eigentlichen Hauptmotive sind schon ganz in die Entwicklung aufgesogen, und diese gewinnt damit bereits eine ferne Ähnlichkeit mit den Unisonlinien im III. Finale und 1. Satz der Vierten. Es ist überhaupt ein Zug des ganzen Symphoniesatzes, daß die Kraftlinien schon sehr starke Bedeutung und fast Überbedeutung gegenüber der eigentlichen Thematik gewinnen, die sich ja überdies selbst schon von ihnen getragen zeigt.

Nach der letzterwähnten Steigerung ist die eigentliche Atmosphäre der stillen Spannung erreicht; sie ist hier ungemein lang, und es ist wohl anzunehmen, daß die Unkundigen, die dem Werk seinen Übernamen gaben, auch in dieser Episode nichts als „Pausen“

sahen. So erscheint erst wieder die lange (fast dreitaktige) volle Pause, dann folgen leise Streicherklänge, in verschiedenen Einsätzen, dazwischen nur die Tiefensymbole dumpfer Baßtöne, vereinzeltes Aufschwellen in leichten und wiederverhauchenden Bläsermotiven, dann die einzelnen, ganz wie Luftgebilde lastenden Holzbläserakkorde, nach ihnen die dunkleren Spannungen der Hörnerakkorde. In den ersten jener leisen Streicherakkorde (nach F) kündigt sich ein Choralcharakter an; in der Tat entstehen auch Anklänge an das „*Eleison*“ aus der F-Moll-Messe[1]), und darin ist der Bangigkeitsausdruck in der ganzen Druckspannung deutlich symbolisiert[2]). Gleichwohl ist den choralartigen Klängen nicht die Bedeutung eines selbständigen dritten Themas zuzusprechen, wohl aber kann man einen keimhaften Ansatz dazu in ihnen erblicken, ähnlich wie in einzelnen Adagiosätzen.

In höchster Formvollendung vollzieht sich hernach der kaum greifbare Übergang aus der Stimmung des Abklingens in leise Neuerregung. Man erkennt auch hier, wie die Motive, selbst scheinbare Augenblicksmotive, durchaus der Form dienen; die erste Lichtung der gedunkelten Atmosphäre liegt in dem hellen Bogen, den (vom 10. Takt nach G an) die Flöte über den dünnen Streicherklängen auswölbt (sehr klar ist wieder die Raumsymbolik in der Linienzeichnung). Kaum daß diese angesetzt, ertönt ganz isoliert in der Trompete ein Motiv, das in höchst genialer Weise die herrschende Doppelspannung ausprägt, das veratmende Nachhallen und erste Neugestaltung: jenem gehört der Rhythmus an, der noch aus der allerletzten Steigerung nachklingt, auf das Kommende weist der Charakter eines Verkündigungsmotivs, freilich noch in leisester Regung. Es tönt noch vereinzelt und kürzer ein zweites Mal (2 Takte später), deutlicher wird die neue Regung mit den Gebilden, die dann (vom 20. Takt nach G) in kurzen, aber hochgewölbten Wogen einsetzen, erst in den Holzbläsern gehaucht und dann gebrochen im Pizzikato-Klang zerfliegend; auch ihr durchgängiges synkopisches

---

[1]) Die entsprechende Stelle findet sich dort im letzten Teil des „Kyrie“ (nach G).

[2]) Es gemahnt daran, daß Bruckner sogar beim Orgelspiel während der Pausen zu beten pflegte. Da ferner Anklänge an die F-Moll-Messe auch im 2. Satz auftauchen, sollten sie vielleicht den Dankgesang Bruckners bedeuten, daß ihn diese Messe von den schwersten Lebensunruhen befreite, die ihn während und besonders nach der I. Symphonie verfolgten, und ihn nun geläutert an die Weiterführung seines weltlichen Werkes schreiten ließ.

Nachschlagen ist Ausdruck noch zerbrechender Kraft. Ihre eigentlich neuerregende Kraft liegt noch verborgener: die Motive sind nichts anderes als ein Hintasten zu den Vorentwicklungsmotiven vor dem ersten Hauptthema, erst weites Ausgreifen zu deren wirr kreisenden Bewegungen, woraus sich dann bei H der Anfang zu voller Deutlichkeit herausbildet, indem auch das schwankende synkopische Nachschlagen zu fester Tonbindung übergeht.

Die weitere Form ist bei der Ausdehnung aller Entwicklungen besser in großen Bogen zu überblicken. Die erste große Entwicklung der Durchführung ist aus den Motiven und Kraftlinien gebildet, die dem Anfangsthema umspielend und vorbereitend zugehörten, aber dieses selbst mit seinem eigentlichen Kernthema springt diesmal nicht heraus, hingegen überraschenderweise das Anfangsmotiv aus dem Hauptthema des ersten Satzes; klar entwickelt zum erstenmal in den Flöten und Oboen (17. Takt nach H), aber schon vorher in Teilansätzen und Umkehrungen. Das Thema bleibt auf dieses chromatische Anfangsmotiv beschränkt[1]), aber es bilden sich von diesem aus freiere melodische Weiterführungen (namentlich von I an), die es im Charakter dem Gesangsthema annähern, und sie flechten sich in die Durchführung der tragenden Motive ein.

Der großen Entwicklung mit diesen Motiven folgt eine mit den Gebilden des Gegensatzthemas (bei K). Auch hier erscheint vor der Hauptmelodie erst ihre Vorbereitungs- und Umspielungsfigur, wobei sie bereits einige Takte vorher da und dort im früheren Motivgewebe zum Vorschein kommt (in den beiden letzten Takten vor K erscheint sie sogar schon vollkommen deutlich in der Flöte). Wo nun die Motivik des 2. Themas herrschend durchbricht, erscheint diese schaukelnde Figur erst wie eine Hauptmelodie über gehaltenen Streicherakkorden, wobei auch ihre Ähnlichkeit mit dem Gesangsthema aus dem Anfangssatz der III. Symphonie noch mehr zutage tritt. Die kunstvolle Überleitungstechnik zeigt nun auch weitere Rückspiegelung in vorherige Teile. Die Pauke nämlich bringt (vom 3. Takt nach K) in ganz leisen Andeutungen rhythmisch das Hauptmotiv des 1. Themas, das selbst im vorherigen Teil als einziges unter

[1]) Auch die Doppelschlagfigur der Flöte im vorletzten Takt vor I weist wohl auf den 1. Satz, auf das Gebilde bei F zurück.



allen übrigen Teilgebieten nicht eingetreten war; es ist eine psychologisch eigentümliche Andeutung des unerfüllt Gebliebenen, daß sich dieses in dumpfem Nachpochen noch anmeldet. Im Übrigen verschwindet es bald zugunsten der Motive aus dem 2. Thema, das sich auch mit seiner Hauptmelodie in das wiegende Spiel der Linien einfügt[1]).

Mit dem Abklingen dieser großen Steigerungswelle und einer Verdünnung des Klanggewebes kündet sich das Abflauen des Durchführungsteiles an (20 Takte nach L); die schwankende Bewegung des Viertelmotivs hält sich, von der früheren reichen Kontrapunktik gelöst, im pp im Gesamtausdruck gespannter Schwebe; zugleich erscheint nun auch das Dunkel von Posaunenakkorden, und aus dieser Spannung sammelt sich die Steigerung, welche geradewegs in die Wiederauslösung des 1. Hauptthemas und damit zum Repriseneintritt führt. Die Durchführung trägt also wieder einfachen Bau, läßt jedes der beiden Hauptthemen in große Steigerung treiben und zeigt im Anfangs- wie im Endteil die Episoden der Stille.

Mit der Reprise (bei O) erscheint demnach das Hauptthema nicht aus den Entwicklungsmotiven ausgeworfen, die ihm sonst zugehören, sondern aus einer Steigerung mit denen des 2. Hauptthemas, ein Beleg mehr für das Übergewicht der symphonischen Dynamik überhaupt gegenüber der besonderen Thematik[2]). Hingegen sinkt das Hauptmotiv bald wie zu Anfang wieder in das Hasten seiner ursprünglichen Vorentwicklungsgebilde zurück (bei P). Dabei tritt nebst anderen Veränderungen eine vielsagende kurze vor dem Erscheinen des 2. Hauptthemas ein: die Steigerung aus diesen Motiven läßt nämlich zum Schluß (einige Takte vor Q) wieder den (synkopischen) Bruckner-Rhythmus herausdringen, an der entsprechenden Stelle, wo im Expositionsteil die bloßen Synkopen der Holzbläser-

---

[1]) Man beachte dabei auch als Einzelheit die solistische Hornstelle (7. Takt nach L), die sich aus dem wiegenden Teilmotiv heraus entwickelt und einen Anklang an das 2. Thema des 2. Satzes darstellt.

[2]) Hiebei ist auch die Überleitungstechnik aus einem Motiv in ein anderes schön zu verfolgen; in der I. Violine nähert sich von M an das Sextenmotiv aus dem zweiten Thema den Weiterleitungsfiguren des ersten (s. Holzbläser im 3. Takt nach A und analog wiederkehrend nun im 3. Takt nach O); ein Beweis mehr, daß jenes Sextenmotiv schon ursprünglich als verwandt mit diesen Figuren gedacht ist.

akkorde erschienen (vor C); auch dies ist im Zusammenhang mit der Idee eines Wiederausbruchs von Elementen des 1. Satzes zu beachten, vor allem im Zusammenhang damit, daß sich gegen Schluß hin dieser Rhythmus noch sehr heraussteigert. Zunächst bleibt es bei seiner Andeutung, und das Liniengewebe des Gesangsthemas schwebt aus heller Höhe herab, diesmal in der Dur-Tonart des Grundtones c (bei Q). Aber auch die Vorandeutungen des Endes treten bald ein: nach den Linienverdichtungen ertönen Brucknersche Verkündigungssymbole in den Trompeten, Triolenstöße, wie ein erstes Rufen zur Bereitschaft (12 Takte vor R), und wenige Takte darauf auch die typischen leisen Posaunenakkorde (man beachte ferner zugleich mit diesen die große Spannung der Triller in den Violinen und die eigentümliche Farbe dieser Klangmischung).

Auch der Neueintritt des Hauptthemas folgt (bei R) wieder sehr verdichtet wie an entsprechender Stelle der Exposition (bei D); aber Bruckners reiche Intuition wirft hier aus dem Triolen-Hauptmotiv wieder ein neues Bild seines Kraftausbebens aus: hier zittert es aus dem Volleinsatz des Taktanfangs schon mit dem zweiten Viertel in den Holzbläser-Triolen nach, gleichzeitig aber auch in den synkopischen Triolenstößen der Hörner und Trompeten, die zuerst den motivischen Bruckner-Rhythmus andeuten und sich bald zu ihm umbilden. Symbolik der Endstimmung liegt dabei wieder in den gleichmäßigen verkündigungsartigen Tönen der Posaunenstimme, ferner in der gleichzeitig sinkenden Linie der tieferen von ihnen, die den fallenden Zug des Streichermotivs in eine Linie faßt und eindüsternd heraushebt. Sehr bald dringen ferner die vorherigen Triolenstöße der Trompeten wieder in wachsender Erregung durch[1]). Auch alle übrigen Eigentümlichkeiten von Bruckners Endvorbereitung treten hier machtvoll ein. Wo die erste Steigerungswelle dieses Neuansatzes ihren Höhepunkt erreicht (21. Takt nach R), erscheinen auch die rollenden Wogenfiguren der Bässe wieder, die schon im Endteil der Exposition unheimliche Vorbereitungsstimmung aufdringen ließen. Das Bild der weiteren Steigerung und Übersteigerungen ist gewaltig, die Symbolik ballt sich zu massigster Wucht und verdüstert sich zu schwersten Druckstimmungen. Diese schlagen

[1]) Demnach würde das in der Partitur eingetragene Kürzungszeichen, vom Wiederbeginn der Reprise (bei O) bis weit in die hier besprochene Steigerung (20. Takt nach R) gerade die eigenartigsten Ideen und allerwesentlichste Formereignisse ausschalten!

vor dem Ansturm gegen das letzte Endereignis hin wieder zu klangleeren Episoden wirrer Erregtheit um: ein beängstigend hetzendes Spiel der Vorentwicklungsmotive zum Hauptthema setzt ein (19 Takte vor S), das in kurzen Choral von Trompeten und Posaunen ausmündet (bei S); hieraus löst sich (abermals nach voller Pause) der entscheidende Neuansatz zur Endsteigerung, mit den wirbelnden Vormotiven des allerersten Satzanfangs (unison in allen Streichern!), während die vorangehende letzte Episode der Leere ausschließlich vom andern der Vorentwicklungsmotive, dem diatonisch kurz auf- und absteigenden, durchsetzt war. Auch hier wirft erst eine längere Steigerung, bei der die kreisenden Motive der Streicher das treibende und führende Element sind, mit dem Höhepunkt das Hauptgebilde des 1. Finalethemas aus (bei der neuen Tempobezeichnung „Sehr schnell"); aber im Laufe des breit gehaltenen C-Dur-Schlusses löst es seine scharfe Ansatzfigur in große Streicherlinien, die (in Triolen tremolierend) den Höhepunkt wellig umstrahlen und schließlich in den bloßen Triolenrhythmus (Halbtaktsextolen) auf gehaltenem Akkord übergehen; darin aber liegt eine Rückausmündung in den Anfang des 1. Satzes, zwar nicht des Themas, aber seiner voraustönenden und dann stetig umspielenden Sextolenakkorde; zugleich aber ertönen die lebhaft-bewegten Stöße des synkopischen Bruckner-Rhythmus in den Bläsern, aber — wie stets bei Lösungswirkungen! — zuletzt (vom 9. Takt nach „Sehr schnell") nur noch in ihrem dreiteiligen Bestandteil dahinfließend (immer noch unter rhythmischer Punktierung); auch dieses rhythmische Motiv ist Rückandeutung des Themenhöhepunktes aus dem 1. Satz.

Für die Gesamtform fällt nun auf, daß zugleich mit deutlichem Sonatengrundriß unter Beschränkung auf zwei Hauptthemen diese in sehr regelmäßigem Wechsel durch die Riesensteigerungen geführt sind, deren Phantastik sonst durchaus nicht Regelmäßigkeit erwarten ließe; denn auch die Durchführung verarbeitet in genauer Einhaltung dieser Reihenfolge erst das Anfangs- und dann das Gesangsthema, wie schon im Finale der I. Symphonie. Kein Zweifel, daß Bruckner auch hier eine Verquickung der Sonaten- und Rondoform vorschwebte[1]). Über das I. Finale geht vor allem

[1]) Der harmonische Aufbauplan ist schlicht; nur das Gesangsthema weicht in der Tonart verhältnismäßig stark ab; es erscheint in der Exposition



das Wiedererscheinen von Themengebilden aus dem 1. Satz hinaus. Verglichen mit dem großartigen Ausbau dieses Wiederausbruchsgedankens in späteren Symphonien fällt vor allem auf, daß das eigentliche Hauptthema des 1. Satzes im Mittelteil auftaucht und nicht ans Ende gerückt ist, denn hier erscheint es mit seiner Hauptlinie nicht (wie es dann in der III. Symphonie das befreiende Schlußereignis darstellt), sondern in allgemeineren, vor allem rhythmischen Andeutungen, die mehr seiner Umspielung und Ausstrahlung angehörten und diese hier an das breite Lichtwunder des Endes ausgießen.

Ganz anders würde sich aber der Wiederausbruchsgedanke darstellen, wenn man die Violinfigur vom allerersten Ansatzmotiv des Finales (II. Violine im 1. und den folgenden Takten) als eine Beschleunigung des chromatischen Anfangsmotivs des 1. Satzes auffassen würde! Dann hätte vor allem auch die mächtige Verarbeitung dieses Motivs in der Schlußsteigerung (vom 9. Takt nach S an) ihre besondere Bedeutung. Überhaupt wäre dann sogar schon der Gedanke durchgeführt, das Finale vom ersten Beginn an von jenem Wiederausbruchsdrang durchwirkt erscheinen zu lassen. Und in diesem Falle käme dem klaren Eintritt des Anfangsmotivs aus dem 1. Satz im Durchführungsbeginn (bald nach H) weniger episodische Bedeutung zu. Doch entzieht sich dies eindeutiger Entscheidbarkeit; denn die erste anwirbelnde Finalefigur ist vom Charakter jenes Anfangsmotivs so verschieden und zudem so typisches Entwicklungsmotiv, daß sie auch ohne weiteres als reines Kraftgebilde hervorgerufen sein kann. Und noch andere Bedenken könnten gegen die Auffassung sprechen, in diesem Motiv den Willen zum Anfangsmotiv (aus dem 1. Satz) erspannt zu sehen; denn gerade dieses tritt nicht als das krönende am Schlusse heraus; ferner wirkt es bei seinem ersten klaren Eintritt im Durchführungsbeginn eigentlich nicht als Auslösung einer Steigerung, gerade das

(bei C) in A-Dur, das wiederkehrende Hauptthema in der Haupttonarts-Parallele Es-Dur (bei D). Die Durchführungsvorbereitung setzt mit Tonartsdunkelungen über Ges-Dur und As-Dur zu den lebhafteren harmonischen Modulationen des Durchführungsteiles an (innerhalb deren das Gesangsthema in F-Dur erscheint). Die Tonartsfolge der Reprise ist die reguläre: nach dem Hauptthema in der Haupttonart (bei O) ist das Gesangsthema (bei Q) aus dem A-Dur auf den Hauptgrundton, nach C-Dur verlegt. Nach dem Wiedereintritt des Hauptthemas in c-Moll enthält dann die Schlußentfaltung nochmals etwas weitere Modulationen vor dem breiten C-Dur-Ausklang.

Ausbruchsartige fehlt der Wiederkehr. Angenommen also, das Anfangsmotiv des Finales hänge bewußt mit dem des 1. Satzes zusammen, so läge Bruckners großes späteres Finaleproblem auch erst vorentwickelt vor; denn wenn auch im ersten Themenkomplex der Symphonie-Anfang schon schlummerte, so wäre doch sein Herausdrängen noch nicht durchgestaltet, zudem nicht zum durchgängigen und bis auf das Ende gerichteten Satzinhalt erhoben.

Jedenfalls aber kommt mit dem II. Finale der Gedanke vom Wiedervordringen des allerersten Symphoniethemas deutlich zum Vorschein, der im I. Finale nur unausgeprägt erspannt war und das III. Finale bereits als der hauptsächliche Spannungsvorgang in der ganzen Formentwicklung beherrscht. Es ist wohl denkbar, daß auch für Bruckner selbst das Motiv des 1. Finaletaktes zunächst nur als Entwicklungsmotiv entstand, die Rückbeziehung zum 1. Satz gar nicht beabsichtigt war, sich aber unbewußt aus der Gesamterspannung des Wiederausbruchsgedankens schon da einschlich und diesem kreisenden Motiv die chromatischen Züge gab[1]).

Ob man nun den Satz an sich in seiner ungemein strengen Konzentration betrachtet oder darin den Entwicklungsweg Bruckners selbst, der aus zahlreichen Gesichtspunkten das zielbewußte Hinstreben zu den späteren Merkmalen zeigt, man muß, je näher man einblickt, über die Phrase den Kopf schütteln, Bruckner habe die Form nicht bezwungen oder nach keinem Plan gearbeitet.

## III. Symphonie (D-Moll)

**Entstehungszeiten: 1. Satz 23. Februar 1873 in der Skizze, am 16. Juli in der Partitur beendet.' Adagio: 24. Februar bis 24. Mai 1873. Das Scherzo begonnen am 11. März 1873. Das Finale in der Skizze beendet am 31. August, in der Partitur Ende Dezember 1873. Umarbeitung (erste gedruckte Fassung) 1876/7, zweite Umarbeitung (zweite gedruckte Fassung) 1889. Uraufführung: 16. Dezember 1877 in Wien unter Bruckner.**

Für die Allgemeinheit begann lange Zeit der eigentliche Bruckner erst mit der III. Symphonie, wovon auch die Konzertprogramme ein Abbild geben. Erst die letzten Jahre lassen auch die ersten beiden

[1]) Ebenso ist es wohl möglich, daß die einmal zum Vorschein kommenden Urfassungen die nachträgliche Einarbeitung des Motivs aus dem 1. Satz namentlich auch in der Durchführung, erweisen, nachdem Bruckner von späteren Symphonien, also vom späteren Finale-Gedanken aus ans Umarbeiten ging.



etwas häufiger erscheinen. In Wirklichkeit ist gerade die dritte erst aus dem Wege von der I. Symphonie her voll verständlich. Schon formal dringen die Züge, die sich bisher durchrangen, auf große, freie Bahn hinaus. Und bei der dritten fing das Gezeter über die Form erst richtig an. Noch mehr als der Riesenaufbau und seine geheimnisvollen inneren Wege mochte der Charakter dieser Musik verwirrt haben. Zu ihrem äußeren Schicksal kam die Widmung an Wagner, die zugleich den Kampf, aber auch bei Wagners und Bruckners Anhängern und bei Unbefangenen erst recht die Mißverständnisse hervorrief. Die waren im Grunde nur Flucht aus der seltsam irreführenden Neuartigkeit; denn in Wirklichkeit ist kaum ein anderes Werk Bruckners trotz stilistischer Gemeinsamkeiten dem Kunstcharakter Wagners fremder als die III. Symphonie. Zudem weist sie bei allem, was er rein technisch Wagner verdankte, gerade solch unabhängige Meisterung des Gelernten auf, daß sie zugleich einen Triumph der inneren Freiheit gegenüber dem angebeteten Meister bedeutete. Gewisse Äußerlichkeiten, wie etwa die von Wagner wohlgefällig bemerkte Anwendungsweise der Trompete oder überhaupt das starke Schwergewicht des Blechs, ferner hochromantische Klangwendungen können wohl nicht ernstlich gegen die Wundertat einer dermaßen neuen, für sich bestehenden, urtümlichen Musik ausgespielt werden.
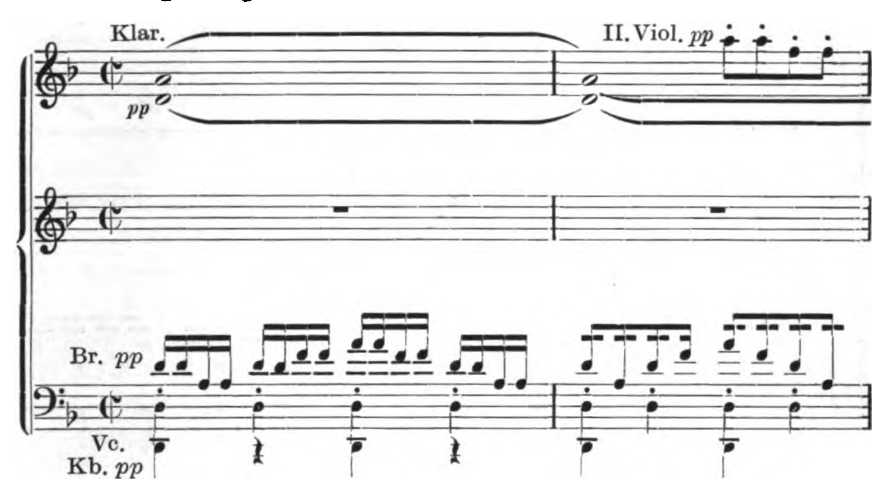
Was sie mit ihrer gleichförmig durchdringenden, durchblaßten und von einer seelischen Tiefenspannung belasteten Grundtönung in Bruckners Entwicklung bedeutet, wurde gelegentlich ihres inneren Zusammenhanges mit der Neunten schon angedeutet (vgl. S. 601 und 680). Mit den beiden ersten Symphonien schwillt eine druckschwere Grundmacht dem Ausbruch an eine andere, heiß ersehnte, in Bruckners himmlischen Lichtwundern strahlende Welt entgegen. Beides, Dunkel und Sturmwille, gemahnen dort in manchem noch an Beethoven, und gerade auf die Werke, wo sich dessen stärkst umwölkte, brütende, schicksalsschwerste Grundstimmung kundgab, scheint auch die gemeinsame Tonart c-Moll der beiden Anfangssymphonien zurückzuweisen. Wer zur romantischen Pracht der Vierten vorausblickt, erkennt auch bei der Dritten sofort wieder, was mit dem Drängen ans Licht stets in Bruckner vorgeht, erkennt das gleichzeitige Rückdunkeln und die merkwürdige Durchbreitung der d-Moll-Tonart über ihre magische Leere, erkennt es am Aufjauchzen und der gleichzeitigen Melancholie, an der ganzen Seele dieser Musik, an Tonbildern, Klängen und Linien, großen und kleinen

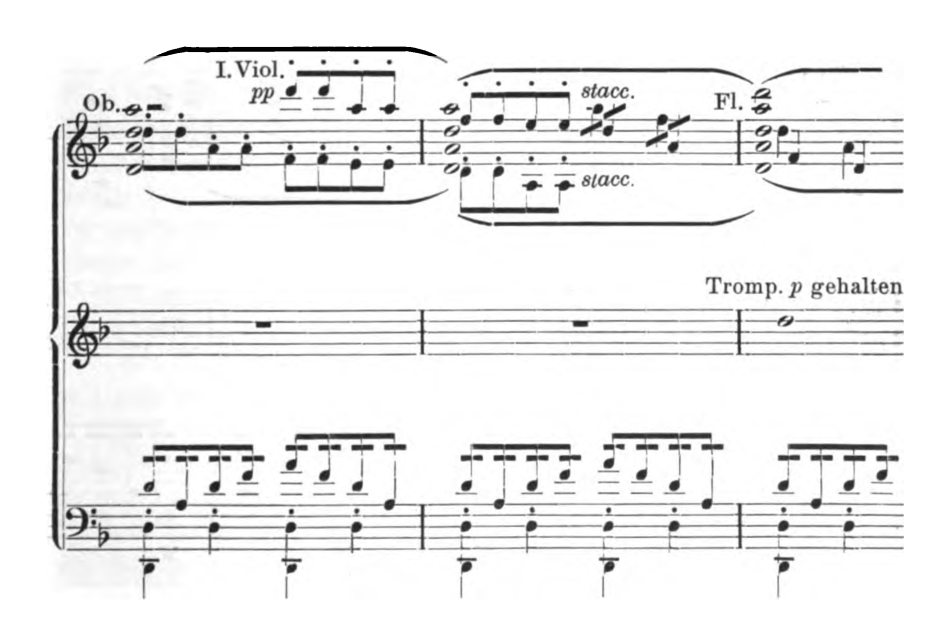
Formzeichen. So erscheint hier von den ersten Takten an die bedeutungsreiche Übereinstimmung mit Zügen aus der Sterbensbereitschaft der Neunten. Aber von ihr scheidet die Dritte dennoch ein anderes inneres Leben; es ist nicht Rückfluten vor dem Ende, sondern mitten im ersten Entwicklungsweg; es geht nicht letzten Todesmysterien entgegen, sondern dem erst voll erwachenden Lebensleuchten; es ist ein inneres Rückwellen, das von allen Kräften des Werdens und Schwellens durchströmt ist; aus der erschreckten Verhaltenheit bricht wilder Lebenstrotz und das abgeblendete Licht blitzt überall durch, leuchtet oft über ganze Strecken voraus zu den sonnenbestrahlten Gefilden, an die Bruckner mit der Vierten hinansteigt.
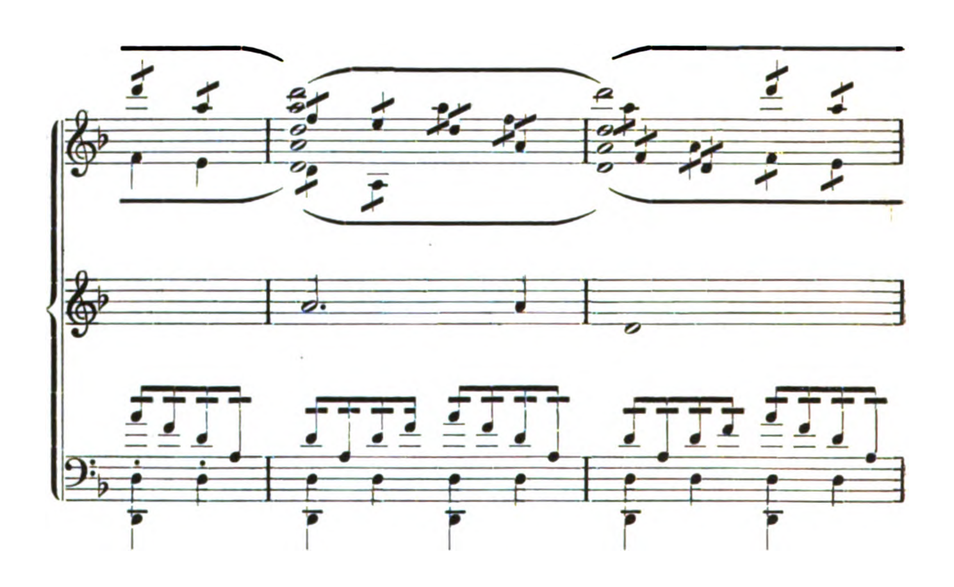
Das auffälligste Zeichen sind auch da die unheimlich auftauchenden Fernuntergründe, die gotischen Formzüge der Neunten, in den Themen fast noch geschärfter, dabei einheitlich über sämtliche Themen der Ecksätze gebreitet und über die Mehrzahl der mittleren, wo im übrigen diese Züge zum Teil ein wenig verdeckter sind. Die Einheitlichkeit eines bestimmten Formwillens durchzieht die motivischen und freieren Linienbildungen, derart, daß sie alle wieder nur als seine vereinzelt ans Licht geworfenen, aber tief zusammengehörigen Sondergestaltungen erscheinen. Alle die Hauptsymbole herrschen auch hier; Streckungen, Steilstrebigkeit, Spitzenwirkungen und zackige Sprünge (vgl. die Anm. 2 S. 675) treten hier ebenso in Erscheinung wie die weite, durchsichtige, überall Zwischen- und Tiefenräume offen lassende Setzweise, Vorliebe für die unisonen reinen Kraftlinien und der allgemeinere Grundcharakter einer gewissen weihevollen Abdämpfung des Klanglichtes, wie eine Vorliebe für leere Quintklänge, und im Einklang mit der Identität des Formwillens erscheint auch die gleiche Tonart wie in der Neunten.
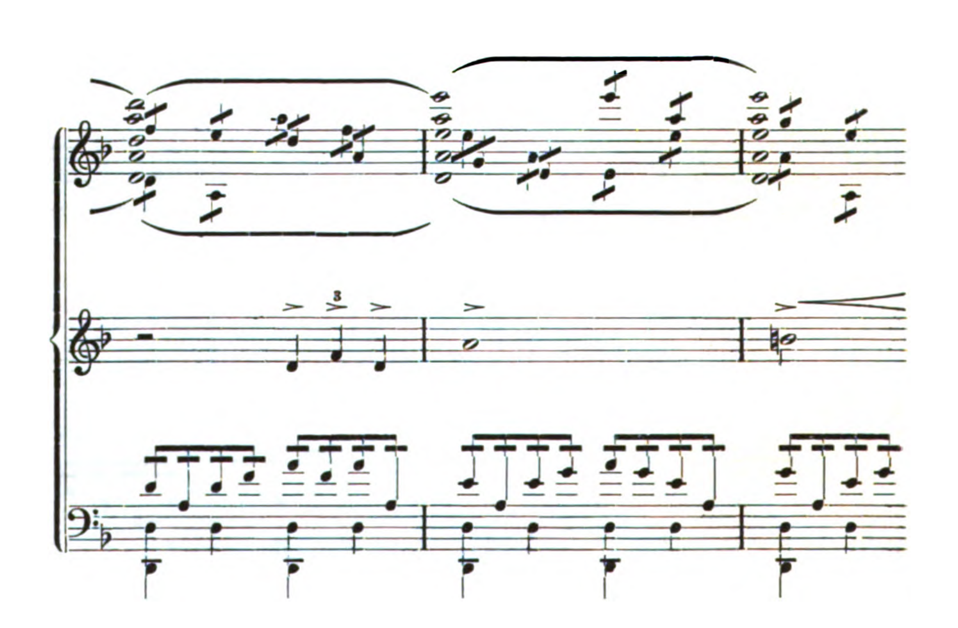
Schon im ersten Thema erscheint alles das in ein wunderbares Gesamtbild verdichtet:

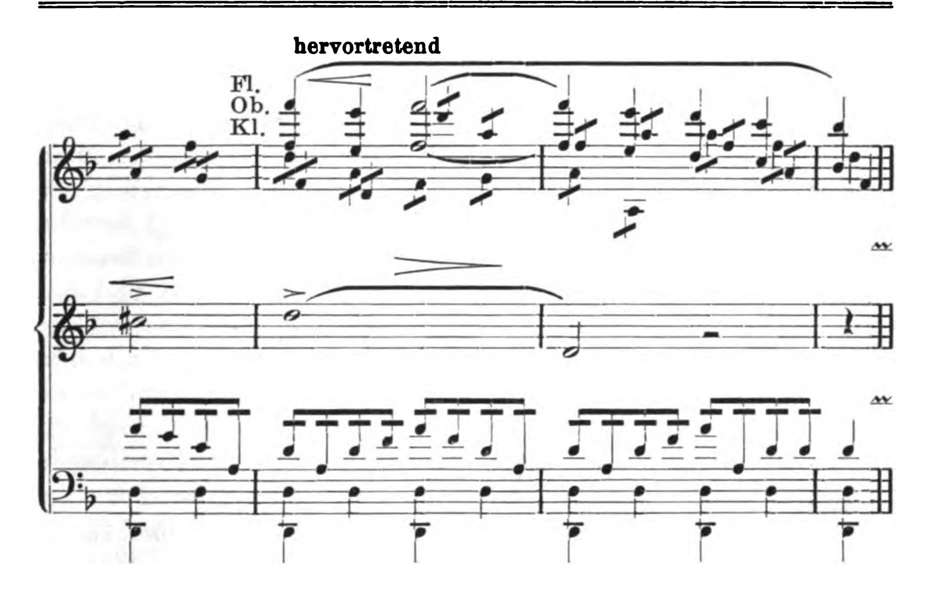
**Nr. 93. Mäßig bewegt.**






3




Es besteht keineswegs, wie allgemein dargestellt wird, aus dem (mit dem 5. Takt einsetzenden) Trompetenthema und umschwirrendem akkordlichem Spiel der Streicher. Wer das wirkliche Bild nicht sogleich erkennt, merkt es am besten im Zurückblicken von der Trompetenlinie aus; in ihr selbst ist die Streckung in großen Intervallen zu erkennen, die hier zugleich in den Brucknerschen Urschritten von Quinte und Oktave vorliegt, ebenso dann in der eckig zurückbiegenden Triolenfigur und ihrer steil bis zum Spitzenton (wieder durch eine Quart!) ansteigenden Diatonik, schließlich in der Umfassungsweite des wieder steil abwärtsweisenden Oktavschrittes. In diesen ketten gleich weiter Ausprägungen der gleichen Formzüge in anderen Bläsern ein, gleichzeitig mit den immer weiter webenden Streicherfiguren, die schon dem Trompeteneinsatz voraus tönten. Und von diesem aus ist nun zu erkennen, daß keine bloße „Begleitung“ in ihnen liegt, und daß auch das gewohnte Voraustönen erregenden Kräftespiels hier in einer ganz besonderen Art vor sich geht, die weit über die Ausführung erster Werdemotive in den früheren Symphoniesätzen hinausgreift; Bruckner läßt nämlich auch den bestimmten Formwillen zu seiner ersten Ausprägung in diesen Linien gelangen, die hier anfangs die Klangsatmosphäre durchzittern. Er liegt schon in den Streicherbewegungen vom 1. Takt an; denn diese stellen keinen tremoloartig aufgelösten Klanguntergrund dar, auch keine „Akkord-

zerlegungen“, sondern ein Gefüge von Linien, die bereits ganz in den Brechungen des ersten und der späteren Hauptmotive gehalten sind, hier durch die Konturen des leeren d-Moll-Klanges hindurch, und auch hernach ist nicht sosehr klangliche Umhüllung des Trompetenthemas, sondern ein Umzittern mit seinem eigenen Formgedanken ihr Hauptinhalt. Gewiß schwindet damit nicht der Eindruck umspielender Akkordverdichtung zur Belanglosigkeit; Bruckner schreibt keinen rein linearen, sondern symphonischen Stil, und auch jene dämmernde erste Klangzusammenballung, die seine Anfänge kennzeichnet, ist zugleich mit den Erscheinungen der Kraftlinien kunstvoll erzielt; nur darf man in ihr nicht alles sehen und an der Hauptsache vorbeischauen[1]). Nähere Formbetrachtung zeigt viel mehr: ein bloßes Umschwirren im Dreiklang wäre ein Tremolando; aber das liegt nur in einer einzigen Stimme (den Bratschen), hier auch als Ausdruck der unruhigen Kraft in der Linie selbst, für die übrigen Linien aber fordert Bruckner ausdrücklich das Staccato, das gebrochene, das eine eigentümliche Durchsichtigkeit bewirkt, zwischen den einzelnen, noch so raschen Tönen leere Räume offenläßt. Und auch die Leeren der Quintklänge klaffen überall im ausgeworfenen Netz von Kraftverstrahlungen auf. Daß aber diese Linien rings um das Trompetenthema keinen bloßen akkordlichen Effekt darstellen, beweist am schlagendsten ihr Eintritt im Fugato; sie setzen sogar regelrecht mit Quintbeantwortung ein, also linear, und auch später, wo alle Streicherlinien gleichförmig und gleichzeitig die Klangentwicklung durchzittern, liegt kein Zusammenrauschen in gleichmäßigem Gewoge vor, sondern stetige Überkreuzung der einzelnen Spitzen und Tiefepunkte in den Linien. Man darf also, wie sich noch deutlicher zeigen wird, zwar getrost von einer thematischen Hauptlinie in der Trompete sprechen, aber was ringsum vorgeht, bedeutet nicht Begleitung oder Einhüllung oder wie man es

[1]) Hier liegt auch der Grundfehler, dem die Wiedergabe ausweichen muß (und dem ich noch keine einzige entgehen sah). Man hört hier mehr oder minder gemütliche Akkordzerlegungen, statt daß in jeder einzelnen Stimme die Linienstreckungen voller Spannkraft ausgearbeitet werden. Gewöhnlich hört man sie auch schon zu sehr weichen Klängen zusammenschmelzend, was falsch und flüchtig ist, denn ein pp bedeutet noch lange keine nichtssagende Unterordnung; man achte im Gegenteil auf die im Staccato und schließlich in den Linienbrechungen selbst verborgenen Härten und wird bald herausspüren, daß der akkordliche Begleiteindruck noch ganz andere Vorgänge verlarvt.

nennen mag, sondern umgebende Formstrebung aus dem Sinn und der Kraft, dem bestimmten und eigentümlichen Bewegungsstil der Hauptlinie selbst ausgeworfen. Hat man aber erkannt, daß diese Formenergien hier den Inhalt der ganzen Streichersymphonik sind, so kann man weiter gehen und sagen, daß eigentlich nicht sie die kraftbewegte Umspielung eines Hauptthemas (der Trompete) sind, sondern dieses nur die Konzentrierung der umzuckenden Kraftlinien zu einer scharf ausgemeißelten Hauptlinie darstellt[1]). Und

---

[1]) Das erfährt noch eine eigentümliche Bestätigung. Zwischen der II. und III. Symphonie vollendete Bruckner noch eine vor der I. begonnene in d-Moll, die er später als bloßen Versuch ungültig erklärte. Ihr Anfangsthema deckt sich nahezu mit den Einleitungsfiguren der Streicher in der III. Symphonie, aber ohne das Trompetenthema zu bringen. Dessow frug damals Bruckner, der ihm jene ältere D-Moll-Symphonie vorspielte, „wo denn das Thema sei". Es mag sein, daß Bruckner hieran irre, d. h. bei seiner höchst selbstbedenklichen Art an etwas unsicher wurde, was durchaus in sich Bestand hatte; denn gerade dieses Thema der als „Versuch" (!) bezeichneten D-Moll-Symphonie — Tonartsgleichheit ist natürlich kein Zufall — weist darauf hin, daß Bruckner in den Streicherfiguren an sich ein Element von formcharakteristischem Selbstbestand erblickte. Die Einfügung des Trompetenthemas verstärkt nur noch diesen bestimmten Formwillen (der Streckung) und konzentriert ihn auf eine herausspringende Hauptlinie, die Gemüter wie Dessow nunmehr beruhigen konnte. Zudem ist es besonders interessant zu vergleichen, wie in der zurückgelegten D-Moll-Symphonie diese Violinfiguren anfangs nach einem halben Takt in milde Diatonik auslaufen, während sie nun in der Dritten gerade auch an diesen Stellen durchgängig ihre weiten Streckungen erfahren. Franz Graeflinger hat also Recht, wenn er („Anton Bruckner, Bausteine zu seiner Lebensgeschichte", München 1911, S. 125) vermutet, daß in der zurückgelegten D-Moll-Symphonie „der im zweiten Takt einsetzenden Begleitfigur auch thematischer Hauptwert zukommt".

Eine in der Festschrift des Amalthea-Verlages (Wien 1924) erschienene Abhandlung von Franz Moissl „Die Nullte" enthält eine Andeutung, wonach sogar in der Dritten das Trompetenthema erst nachträglich eingefügt zu sein scheint, was eine nicht minder überraschende Bestätigung der oben ausgesprochenen Darstellung (wonach es sich nur wie eine Konzentration der übrigen Formlinien ausnimmt) bedeuten würde. Moissl streift die Bemerkung, daß in der Dritten „das Trompetenthema — so äußerte sich einmal einer unserer bedeutendsten Bruckner-Kenner — gleichfalls erst später hinzugeschrieben worden sein soll." Übrigens treten schon im Finale-Schluß der Studiensymphonie in F-Moll klare Vorbildungen jener umspielenden Streicherlinien auf; bereits dort sucht sie Bruckner zu einem eigenartigen symphonischen Bilde zu verweben, das

auch ein Blick auf das Weitere bestätigt, daß in der Gesamtheit aller Stimmen das eigentliche Thema, sein Formwille, liegt, nicht in der einzelnen Trompetenstimme. Freilich gewinnt sie schon als dessen Konzentrierung ein gewisses Übergewicht, und es bleibt auch zu beachten, wie schon in der Eigenart des Trompetenklanges selbst ein Element jener zugespitzten Schärfe liegt, die alle Formbildungen durchzieht. Die Klangfarbe steht, wie überall, in deren Dienst.

Besondrer Beachtung ist auch der rhythmische Reichtum innerhalb der Filigranarbeit dieses ganzen Themas wert: in der Bratsche Sechzehntel, in den Violinen Staccato der Achtel, in den Celli Viertel und in den Bässen auf jedes Halbe ein Staccato-Ton; dazu nun die differenzierten Rhythmen in der Trompetenlinie und die ruhenden Holzbläsertöne. Die Hauptbelebung liegt also in der Mitte (Bratschen), nicht in der obersten Stimme, wie so oft in Bruckners Werdeerregungen; erst mit dem Höhepunktsausbruch pflegt dann die stärkste Bewegung auch in die Außenstimmen zu schlagen. So erscheint hier schon 2 Takte vor A in den Violinen die Sechzehntelbewegung, auch in den hohen Holzbläsern lebhafte punktierte Rhythmik.

Zeigte sich schon im Finale der Zweiten ein gewisses Übergewicht der ganzen dynamischen Entwicklung über die Themen selbst, so ist hier nicht nur deren motivische Vorentwicklung tief zu formalen Grundzusammenhängen vergeistigt, sondern es äußert sich in der ganzen III. Symphonie erstmalig ein großer Ausbruch des dynamischen Empfindens bis in die feinsten Innenverfaserungen hinein.
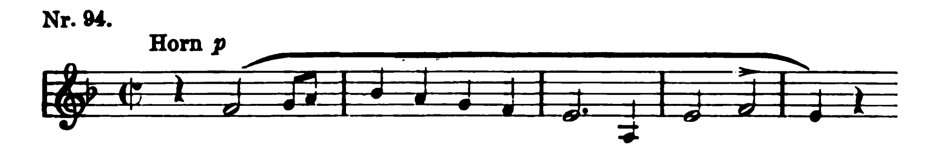
Dies zeigt selbst schon der Komplex des ersten Hauptthemas in seiner Ausfaltung; denn es ist auch mit der thematischen Trompetenlinie keineswegs erfüllt, im Gegenteil, diese kündigt selbst erst den Einbruch in den Formwillen hinein an. Zunächst ketten sich an ihren vorletzten Takt (s. die beiden letzten Takte in Nr. 93) Holzbläserfiguren, die nicht bloß die Entwicklung weiterleiten, sondern gerade seine Gipfelungen noch überspitzen; die anscheinend primitive Linie trägt ihre Bedeutung in der Formsymbolik des Halbtonschrittes, den sie vor ihrem Abstieg stark herauskehrt; denn wie in der Neunten herrschen auch hier sehr auffällig jene zwei einfachen Formgebilde, deren Spitzenwirkung ihren Ursprung in der Leittonschärfe trägt: neben dem Halbtonschritt als dem höchsten Spitzenteil aus der

ihm vorzuschweben schien, und das er dann in der nächsten, gleichfalls zurückgelegten D-Moll-Symphonie gleich zu Anfang wieder suchte.



Grundskala auch der ganze letzte diatonische Anstiegsteil von der Quinte bis zur Oktave, als Ausprägung der Steilwirkung und Zuspitzung verwertet. Diese erscheint denn gleich im weiteren Übergang der Hauptmelodie auf das Horn:

Nr. 94.
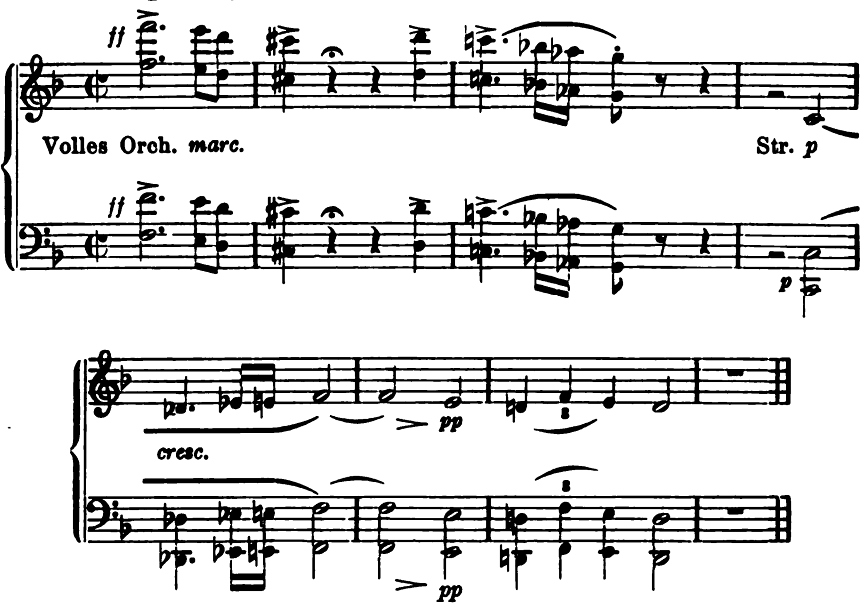



Schon bei der Neunten fiel auf, daß Abstiegs- oder Anstiegslinien, welche diatonisch beginnen, noch in gleicher Richtung in weiteren Sprüngen ausklaffen, auch dies in Schärfung der Steilwirkung; hier nun kettet an den Abstieg des zweiten Horntaktes eine weitere Andeutung der Tiefensteile, der ragenden und hängenden Ausstreckungen im Raume: eine Quintbewegung, nach deren Rückschwingung auch wieder der scharf aufgesetzte Halbtonschritt erscheint. Diese ungemein spannungsvoll in Schwebe gehaltene Motivbewegung erscheint dann gleich in höhere Aufbauschichten übertragen, indem sie sich in den Holzbläsern wiederspiegelt und fortsetzt. Wenn man aus der gesamten übrigen Steigerung noch weiter (vom 17. Takt an) die führende Linie in den Holzbläsern verfolgt, so erkennt man Folgendes: über stetige Pausenaufrisse hinweg bleibt es wieder der spitze Winkel des Halbtonschrittes f-e, der sich dann verkürzt und beschleunigt und in stetiger Wiederholung die obere Randlinie bei der ganzen symphonischen Steigerung bildet. Ununterbrochen aber durchziehen diese die anfänglichen Kraftlinien der Violinstimmen, über dem lastenden Untergrund eines festliegenden, zuletzt auch nur in rhythmische Beschleunigung hineingerissenen Orgelpunktes auf d in den Bässen. Bis zum ersten Höhepunkt bei A ruht die Entwicklung des 1. Hauptthemas durchgängig auf diesem Orgelpunkt, in stärkster Grundspannung von ihm über die vielen Zacken und Aufrisse der Linien zusammengehalten. Vor diesem Höhepunkt, in den Takten vor A, zeigt diese Steigerung in ihrem letzten Schwellen auch — genau wie beim Anfang der Neunten — die harmonische Spannung gleichzeitigen Tonika- und Dominantakkordes (vgl. Nr. 69).

Wenn man nun einen Blick auf die Orchesterpartitur wirft, so mutet diese ganze erste Entwicklung, einerlei welche Stelle man

herausgreift, wie ein Aufriß aus hochgotischer Formenwelt an; dies stets in dem schon S. 674ff. ausgeprägten Sinne gemeint, daß nicht etwa Nachahmung, sondern ein rein gefühlsmäßig auflebender Grundzug der inneren Bewegungen herrscht. Was dort die starren Steine als seelisches Leben durchfließt, spiegelt hier in ihren Kraftstrebungen die von innen auf dynamisierte Kunst des Tönens wieder. Und ganz wie bei der Neunten treibt diese Steigerung in ein Unison:

**Nr. 95. Mäßig bewegt.**




Aber welche Wandlung gegenüber Hauptthemenentwicklungen in der I. und II. Symphonie! Nicht das Hauptthema, nicht etwa die Trompetenlinie, springt aus der Kräfteverdichtung heraus, sondern ein neues Symbol des absoluten Formgedankens (darum auch das Unison). Alles Vorherige zielt darauf hin, und man erkennt sofort, wie später die Neunte den gleichen Gedanken mit der Arbeitsweise vereinigt, die in der Ersten und Zweiten voranging und dann noch in späteren Symphonien wiedererscheint; wie dort ist in der Neunten aus der motivischen Vorentwicklung der eigentliche Themenkern ausgeworfen, zugleich ist er aber nun selbst unisone und stärkste Ausprägung des linearen Formwillens. In der Dritten ladet hier

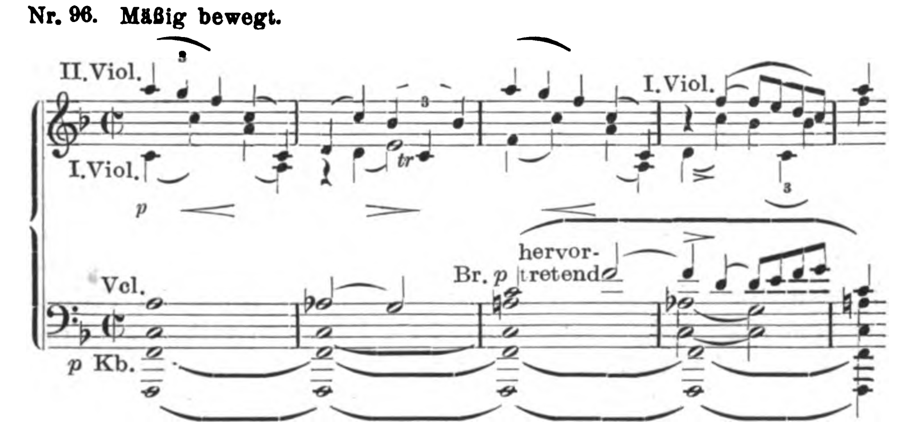
alle Linienenergie gegen die Symbolik des Steilabstieges aus, fast einer genauen Umkehr des diatonisch ansteigenden Quartmotivs aus dem oberen Skalenteil, (der auch schon in der thematischen Hauptlinie der Trompete aufschien,) nur bedeutsam geschärft durch den Halbtonschritt in das cis statt in das c. Und nach dem ersten Aushallen in die leere Fermate, raummächtigem Auswirken der Kraftbewegung, setzt auch diese in einen gelösteren weiteren Abstieg fort, nur über wenige Töne hinweg; denn aller übrige Steilabsturz ist gegen unendliche Tiefe hin nur durch die Pause angedeutet, eine der dynamisch gewaltigsten aller Brucknerschen Pausen, in die der Kraftansatz hinausflutet. Weit durch die Leere verhallend, fängt sich die Tonlinie wieder im Nachzucken des letzten Formmotivs; sie legt sich wieder zu einer konzentrierten Andeutung des Formwillens aus, zum Spitzenanstieg um eine Quart, geschärft durch chromatische Schritte; im Rücksinken von der Spitze läuft die Bewegung über eine Andeutung der gewinkelten Triolenfigur aus, die der früheren thematischen Trompetenlinie entstammt.

Dies Formenspiel geht noch eigenartig weiter. Die geöffneten, von unhörbaren Kraftausströmungen durchzogenen Leeren, ein Hauptinhalt aller gotischen Formenwelt, scheinen abermals auf; einer Volltaktpause folgt (9. Takt nach A) ein Neuansatz des Unisonmotivs (diesmal über Akkorden), dann ein großer, noch mehr von Pausen durchsetzter Teil mit leisen, einzeln verklingenden Motiven, die sich zuletzt in die durchsichtigen Holzbläserklänge hinaufverlieren, durchgängig die Hochstrebung ausprägend. Aus der letzten dieser Spitzenbildungen (28. Takt nach A) kettet sich nun ein Neuansatz, der ihre Kraftzüge wieder voller zur Tiefe zurückleitet; er führt mit dem letzten Triolenmotiv in eine von geradstrebig sinkender, chromatischer Baßlinie durchzogene Steigerung, aus deren Höhepunkt wieder das Weben der Streicherlinien aus dem ersten Anfang ausbricht (bei B). Auf dem A-Dur-Akkord entsteht hier aus den ersten Motiven ein nochmaliges Aufwogen, mit abermaliger Steigerungsauslösung im gleichen Formgedanken, der früher im Unison aus dem Höhepunkt heraussprang, jetzt (bei C) in vollem, aber gestreckt gesetztem Akkord erscheint, und wieder verklingt das Gebilde über die gleiche zugespitzte Triolenfigur und über Pausen hinweg in Klangverdünnungen der Holzbläserhöhen. Das 1. Hauptthema ist also, im Ganzen übersehen, in zwei mächtigen Steigerungswellen entwickelt; die zweite (bei B einsetzend) zeigt übrigens stark

veränderte Themenverarbeitung gegenüber der ersten. Vor allem erscheint in der Trompete nicht mehr die ganze frühere Hauptlinie, sondern nur der erste, über die Quinte zur Oktave abwärts gesteilte Ansatz; und das hat guten Formensinn: das ganze erste Trompetenthema wirkte von seinen Hochstreckungen aus zu einem Grundriß in die Breite; die ist seither in der übrigen Entwicklung des Themenkomplexes erfüllt. Darum erscheint hier nur noch der kurze steile Ansatz (diesmal im pp!) und er ist bald in doppelte, hernach noch stärkere Beschleunigung getrieben, innerhalb einer typischen Bläserverdichtung (vgl. S. 391 f.), die ihn auch mit seinen Umkehrungsformen in rhythmischer Engführung kontrapunktiert und den Kern einer großen symphonischen Steigerung bildet. Aber schon von Anfang dieser zweiten Entwicklungswelle, von B an, erscheint dieser Ansatz auch in seinen ursprünglichen Notenwerten im Wechsel zwischen Trompete und hohen Holzbläsern, die ihn aber in eine charakteristische, scharf gebrochene Winkelung umbiegen, nämlich aus der ursprünglichen Begrenzung durch die Oktavtöne zur Umrahmung durch die große Sept e-a-f zugespitzt erscheinen lassen.

Auch das zweite Thema (bei D), in der Paralleltonart einsetzend, ist in so reich verflochtenem Stimmengewebe gehalten, daß es zunächst fast schwer erscheint, eine Hauptlinie herauszuheben:

Nr. 96. Mäßig bewegt.




immerhin läßt die spätere Verarbeitung vor allem die hochgestreckte der II. Violine hervortreten, die zuerst steil zur Tiefe dringt; man

beachte dabei den Ausdruck des Sturzhaften im Ausgreifen über immer größere Intervalle in gleicher Richtung, Sekunden, Quart und schließlich Oktave. Dann setzt die Linie im Hin und Her weitgeschwungener Bewegung immer wieder über Steilräume zur Höhe an und wiederholt ihr großes Ausgreifen zur Tiefe. Rhythmisch zeigt sie den Wechsel von Zwei- und Dreiteilung des Taktes, hier unter Voranstellung des letzteren. Die Wirkung ist damit die ungemein plastische einer Verbreiterung mit der Ausstreckung, zugleich aber liegt darin wieder eine kunstvoll verborgene Ankettung an den vorherigen ausklingenden Teil des 1. Themas: das letzte Spitzenmotiv der Triole nämlich erscheint hier nur in entschiedenere Ausprägung aufgenommen und wird Ausgangsmotiv des neuen Themas. Es ist die schon wiederholt angetroffene Technik des Neuansatzes mit dem letztabklingenden Gebilde, natürlich unter charakteristischer Umgestaltung. Dieses Teilgebilde ist übrigens mit einem bedeutsamen Motiv aus dem 1. Satz der IX. (s. Nr. 56) identisch, was sich zudem in ähnlichen Verarbeitungsgedanken äußert. Das ganze Stimmengeflecht aber trägt nebst den Steilbewegungen als ein gemeinsames Motiv mit dem 2. Thema der IX. auch das Bild des zarten, schmiegsamen Geranks, das gleichfalls in schlanken Steilbewegungen den Formgrundzug festhält. Daß dieser auch z. B. die anfangs mehr begleitende, gleichförmig wiegende Linie der I. Violine kennzeichnet, zeigt sich schon auf den ersten Blick; vor allem sind überall die Teilausklänge mit Oktavstürzen auffällig und mit dem 1. Thema gemeinsam (vgl. das Ende der ersten Trompetenlinie). Im ersten Ansatz des 2. Themas scheinen überhaupt diese beiden Linien der Violinen einen andern Kern zu umspielen, nämlich die ruhigere, mild und in leichtem Sehnen aufblühende Melodie, die mit dem 3. Takt in den Bratschen ertönt, hernach von den Hörnern aufgenommen wird. Selbst von leicht pendelndem Bewegungscharakter, erscheint sie in ihrer weicheren Lyrik von der Gesamtheit der umgreifenden Linienverschlingungen in einer wiegenden Schwebe getragen, die wieder — ganz ähnlich wie bei der anfänglichen Bratschenmelodie im 2. Thema der Neunten — als merkwürdiger Ausdruck der Ruhe die im Grunde hoch gespannten, unheimlichen Steilbewegungen durchwirkt. Man beachte übrigens, wie auch die Untertönung der ruhigen Streichertiefen mit der chromatischen Cellostimme an dem wiegend beruhigenden Ausdruck teilnimmt. Aber die singend hervortretende Mittelmelodie der Bratsche bleibt für den
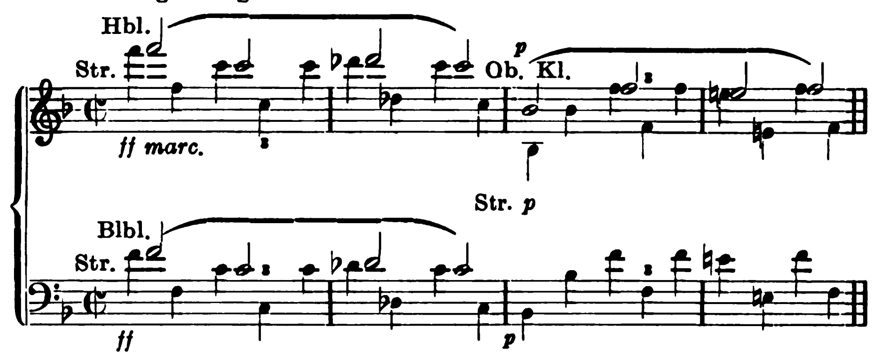
ganzen Satz nicht von ähnlicher Bedeutung wie ihre umspielenden Motive. Der Grund ist klar: diese fügen sich dem gesamten Formgrundzug weitaus charakteristischer ein und gehen als tragende Stilmotive in die großen Verarbeitungszüge auf. Und dieses Vordringen umspielender Motive ist ein Zug, wie er namentlich im Finale der Zweiten technisch vorbereitet und hier der neuen Formidee dienstbar gemacht ist.

Aus dem Charakter des ganzen Themenkomplexes ist es gegeben, daß er sich anfangs in ganz leiser Abtönung hält und zunächst eigentlich nur in kurzen Einzelmomenten aus dem ungemein zart durchwirkten Gewebe herausschwillt. Einer dieser Momente (23. Takt nach D) hebt stark das Motiv mit dem Triolenrhythmus in einer Umbildungsform (Vorantritt der Zweiteilung) heraus, die sich schon fast mit dem späteren 3. Hauptthema deckt; zugleich fällt dabei der Zutritt von Posaunen- und Trompetenakkorden zum Forte des Streichorchesters auf. Auch das ist einer der vorausweisenden Akzente Bruckners, bloß über zwei Takte reichend, die überdies durch Wiedereintritt der fallenden Bässe gekennzeichnet sind. Wohin dies vorausweist, wird sich später zeigen; zunächst erscheint kurz darauf (27. Takt nach D) wieder innerhalb des gleichmäßig schwebenden dünnen Liniengewebes die ursprüngliche mittlere Melodie der Bratschen in freier Umkehrung in hoher Cellolage, die im Wesentlichen in der Schaukelbewegung von Quintschritten die wiegende Schwebe hält; ganz Ähnliches lag schon beim Gesangsthema im II. Finale vor; man erkennt von allen Seiten, daß für Bruckner der einmal gewonnene Bewegungsausdruck das Bleibende, seine Motivform im Einzelnen aber das Gelegentliche und zuweilen minder Wesentliche ist. Zudem erscheint in dieser Quintbewegung eine Rückbeziehung auf das Quintenmotiv, das im 1. Thema vom 15. Takt an in den Hörnern und Holzbläsern hervortrat. Zu blühendem Aufschwellen hebt sich das Thema nochmals, satt nach E-Dur aufleuchtend (bei E). Von hier an sind nun die Motive durchgängig so verwoben, daß drei- und zweiteilige Rhythmen in beiden Takthälften gleichzeitig ineinanderdringen, womit zugleich der Ansatz zu einer Verdichtung gegeben ist, die aus der breit versponnenen Ruhe des 2. Themas herausleitet. Zuletzt ungemein stürmisch aufschwellend, wölbt sich diese Entwicklung an ihrer Gipfelung (21. Takt nach E) weit aus, zu einer über doppelten Taktwert (Ganztakttriolen) gedehnten und von vollen Harmonien gestützten Ausprägung

des Steilmotivs, von dem schon ihr ganzer Verlauf hauptsächlich getragen war. Es ist wieder das Hinstreben zu einer einzigen großen Formgebärde.

Hernach setzt die Entwicklung (10 Takte vor F) von neuem im pp an (man beachte die vereinzelten Formmotive in den Flöten!) und führt in rascher abermaliger Verdichtung zum Ausbruch des dritten Hauptthemas (bei F):

Nr. 97. Mäßig bewegt.
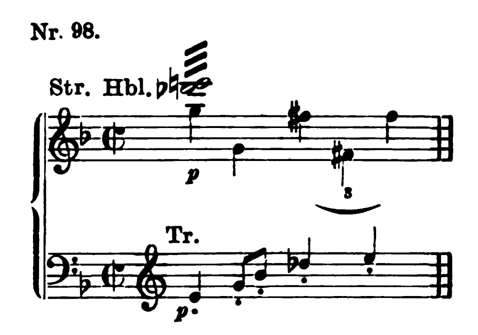



Zunächst für sich betrachtet, zeigt auch dieses sehr scharf die Formzüge der Steilstreckung, bewegt sich in den Streichern in lauter Oktavschritten und wieder im Unison. Darüber aber hebt ein Unison sämtlicher Bläser nur die Randlinie ab, und auch diese kehrt für sich die fortwährenden Hauptmerkmale der Spitzenwirkung heraus: den Quartsprung und den scharfen Leittonschritt. Und welche Raumperspektive im Gegeneinander der beiden Taktpaare, der echt Brucknerschen Weitenwirkung von zwei unterbrechenden p-Takten innerhalb des ff, die zugleich in genauer Gegenansetzung von der Tiefe her die Steildehnung weit zur Höhe zurückwerfen! Freilich kann dieses 3. Thema schon wegen der Entstehungsweise nicht ganz für sich betrachtet werden, zudem trägt es motivische Zusammenhänge mit dem Vorherigen, die auch abgesehen von dem gemeinsam umspannenden allgemeinsten Formgrundzug Beachtung erfordern. Bruckners Entwicklungskunst sucht hier neue Wege; die bisherigen Symphonien zeigen ein drittes Hauptthema motivisch aus dem ersten entwickelt, oder es waren die Ansätze dazu durch völlige

Rückführung in dieses überhaupt wieder unterdrückt; hier vereinigt Bruckner eine gewisse Selbständigkeit des dritten Hauptthemas mit einer Entwicklung aus der vorherigen Steigerung des zweiten und mit gewissen formalen Rückstrebungen zum ersten. Wie es sich aus dem zweiten herausbildet, zeigt sich zum erstenmal in dem besprochenen Forte-Takt (23. Takt nach D), der sich plötzlich aus der Ruhe des Themas heraushebt, auch unter schroffer Umbildung des anfänglich milderen, aber weit ausladenden Motivs. Die ausgeprägtere Wendung nach der Höhe und zugleich die Umkehrung der Teilrhythmen zum Taktausklang mit der Triole — dem eigentlichen Bilde des „Bruckner-Rhythmus" — stellen dort schon das dritte Thema fast völlig her. Noch stärker ist es von der vorangehenden Steigerung herausgetrieben, die schon von ihm rhythmisch durchpocht ist und mit seinem Eintritt eigentlich nur noch die letzten Schleier von seiner Verhüllung fallen läßt; darum wirkt auch sein Unison dann als reine, unmittelbare Formausprägung, und diese wieder weist es in das Bereich des 1. Themenkomplexes zurück, der schon zu ganz ähnlichen Motivteilen kam. Das 3. Hauptthema ist also (im Gegensatz zu späteren Werken) auch hier, rein motivisch betrachtet, nicht eigentlich ein neues Thema, sondern Schärfung des wesentlichsten Teilmotivs aus dem zweiten zum Formwillen, der sich gleich mit dem ersten ausprägte. Denn vor allem erfährt hierdurch jenes Motiv aus dem 2. Thema eine völlige Charakterumwandlung, seine trotz aller sturzhaften Formteile mildere und gesangsartige Melodik weicht hier kantiger Härte. Und merkwürdig ist die genaue Umkehrung der Teilrhythmen des 2. Hauptthemas im dritten: die ihm vorangehende Entwicklung verdichtet beide ineinander, die Auslösung springt nun mit genauer Umstellung der Triole auf das Taktende scharf heraus. Somit wirkt der zu seiner eigentlichen Form hergestellte „Bruckner-Rhythmus" des dritten Themas auch an sich wie eine Spannungslösung gegenüber seiner (die Triole voranstellenden) Umkehr im zweiten.

Neuartig ist trotz alledem das selbe, was fast durchgängig das 3. Hauptthema bei Bruckner kennzeichnet: das rüstige Vorwärts. Gleich nach den ersten 8 Takten mit ihrer Wiederholung des ff- und pp-Gegensatzes setzen die Steigerungswellen ein, die noch ein neues Streckungsmotiv der Trompete:

Nr. 98.




durchdringt. Die erste gipfelt abermals im fast unisonen Thema (bei G) und setzt gleich zu einer neuen Höhepunktsübersteigerung an, bei der zugleich mit einer Verbreitung des ganzen Zeitmaßes neuartige Gebilde ausbrechen (7. Takt nach G); zunächst in den Blechbläsern ein Choral; man erkennt sofort, daß er motivisch nicht selbständig ist und unmittelbar auf das Vorherige zurückweist, aber im Charakter feierlicher Vorbereitung weist er, wie meist der Brucknersche Choral, vorwärts, auch eine gewisse Dunkelung liegt in der Posaunenklangfarbe und vor allem in den Harmoniewendungen; der Choral fließt hier in die breit ausladende Höhepunktsfülle ein, und schon darin liegt ein Unterschied gegenüber jenen Chorälen, die aus dumpfer Stille im pp ertönen. Gleichwohl ist der Charakter der erwartungsvollen Ankündigung auch hier ausgeprägt, welcher bald der charakteristische Satzteil der spannungsvollen Stille folgt. Zugleich aber mit dem Choral bricht erst eine weit ausgefaltete Wellenbewegung in den Streichern aus, zunächst als Entwicklungsmotiv der strahlenden Höhenausbreitung, aber bald (mit dem E-Dur-Akkord, 17. Takt nach G) zu einer Form verdichtet, die hier wie in späteren Werken Bruckners bedeutsam wiederkehrt (vgl. S. 414); dennoch ist es Entwicklungsmotiv, nie eigentliches Hauptthema, aber daß es diese besondere, auch in andern Werken wiederkehrende Gestalt trägt, hat seine Gründe: es ist eine Ausbreitung an die Urtöne von Quint und Oktave, die mit dem Weg zur Vierten ihre besondere, naturhafte und tief symbolische Bedeutung gewinnen, den mächtigsten Entfaltungen und andrerseits Uranfängen angehören, eine Doppelbedeutung, über die schon an andrer Stelle (s. Anm. S. 427) zu sprechen war[1]). Hier übrigens fügt sich diese Gestalt zugleich durch

[1]) Man vergleiche damit die Höhepunktsfiguren im I. Finale bei E, die schon zu dieser Figur vorausweisen.

die weitgestreckten Schritte dem motivischen Allgemeingrundzug ein. Dieses Streichermotiv dringt schon mit dem Bläserchoral (7. Takt nach G) durch, ersteht aber erst mit dem letzterwähnten zweiten Ausbruch (17. Takt nach G), im Aufleuchten des E-Dur-Höhepunktes, in seiner endgültigen Gestalt. Dabei ertönt (in Posaunen) das Trompetenmotiv aus dem 1. Thema, hier noch über die Oktave hinaus bis zur Dezime ausgestreckt und ganz in den Charakter der weitschrittigen Umstrahlungsfigur der Streicher ausgegossen, eigentlich auch nur wie ihre Konzentration zu langsamerer Bewegung wirkend. Der steile Höhenauftrieb dieses Motivs dringt infolge gleichzeitiger Engführung mit den Hörnern noch stärker durch; überall das riesenhaft aufgereckte Hinan über das ganze symphonische Bild hinweg. (In der Weiterführung des Themas zu seinem Triolenteil beachte man im Zusammenhang mit diesem ganzen Formgrundzug wieder den auffällig weitgestreckten Orchestersatz in den Posaunenakkorden!).

So gelangt der im dritten Thema verborgene Zusammenhang mit dem ersten hell ans Licht, wo die Entwicklung in befreiend ausgespannten Grundbewegungen gegen die Durchführung hin weist, aus dem vollen Klang gegen deren ruhige Vorbereitungsteile hinausstreichend. Bei Bruckner bedeutet auch das Wiederertönen des Anfangsmotivs an dieser Stelle etwas anderes, als wenn es die Klassiker in der Gegend des Expositionsschlusses, vor, nach oder in dem sog. Schlußthema selbst wieder andeuten. Dort ist es rückstrebig und leitet gegen die Wiederholung des Anfangs; bei Bruckner, für den schon solche Wiederholung ein Unding wäre, ist das Ziel ein anderes; die Neuerregung des Durchführungsteiles setzt mit dem Anfangsthema ein. Wo dies auch bei den Klassikern geschieht, können beide Gesichtspunkte zusammenfallen, aber das Anfangsthema tritt sehr häufig am Ende ihrer Exposition nur im Sinne rückstrebiger Rundung, d. h. auch dann ein, wenn es die Durchführung nicht an ihrem Anfang oder überhaupt nicht bringt. Im Ruheteil vor dieser Durchführung heben sich wieder kunstvoll die Momente heraus, die aus der dumpfen Spannung gegen neues Werden vorausdeuten. So namentlich kurz vor dem Aufgehen in still liegende Akkorde die eckig gebrochene Linie der Flöten über den letzten Ausbebungen der Baßbewegung (24. Takt nach H); mit dem Triolenmotiv (aus dem 1. Trompetenthema) beginnend, blitzt sie in heller A-Dur-Auflichtung auf und setzt sich wieder über subdominantische Eindunke-

lung in weiten Schritten fort[1]. Prachtvoll ist von da an die Spannung in die Stille gesteigert; die leisen Streicherakkorde (vor J), deren Bangigkeitsstimmung Bruckner auch wieder zu choralartigen Klängen greifen läßt, lösen die letzten Reste thematischer Bewegung in die Oktavschritte einer leisen Hornstimme auf, die bereits an der Grenze vollen Aufgehens aus dem Liniensymbol in Akkordtöne liegen. Über den von Bruckner hier (bei J) zugesetzten Grenzstrich für den Durchführungsbeginn (vgl. dazu S. 492) setzt sich der leise, formal wie der künstlerischen Stimmung nach hochbedeutende Kampf zwischen erster Aufhellung und Dunkel fort, aber nicht allein in Klangfarben, sondern in Verbindung mit thematischen Grundvorgängen: ein nochmaliger, vereinzelter sinkender Oktavschritt im Horn ertönt als Grundton unter dem F-Dur-Akkord, der aus den tiefen Streichern in visionäre, ganz leise Holzbläserfarben rückt; diese Aufhellung sinkt schwer ins Dunkel des f-Moll-Akkords und neuerdings der tiefen Streicher zurück, während gleichzeitig aus dem (erst lang gehaltenen) Hornton f das Anfangsthema (über die Quinte c zur Oktave) wieder herausbricht. Wie sich derart erst Klangaufhellung mit dem vollen Versinken des linearen Themenrestes und des Oktavschrittes in bloße Grundtonwirkung verbindet, wie ferner die Rückdunkelung mit erstem Wiedererwachen der Urbewegung vor sich geht, Werden und Vergehen gärend ineinanderstreichen, das gehört schon hier zu Bruckners tiefsten, von Geheimnissen des Weltwerdens erfüllten Formgedanken.

Auch diese letzte Dunkelung ins f-Moll rückt wieder der Helle zu durch Übergang des Akkords in die Holzbläser; von da über volle Pause hinweg bricht im gleichen Klang wieder erste Regung mit den zitternden Kraftlinien des Anfangs aus. Nirgends zuvor hatte Bruckner die lastende Vorbereitungsstimmung der Durchführung in ähnlicher Tiefe des gesamten künstlerischen Erlebnisses durchgestaltet, so breit diese Teile in den früheren Sätzen schon in Erscheinung traten; sie ziehen sich nun noch ein weites Stück in die Durchführung hinein. Das Grundmotiv, das zu Anfang der

[1] Bruckners Vortragsbezeichnung „Misterioso" faßt dies geheimnisvolle Ineinander von Werdewillen und Wiedervergehen zusammen; der Klang der Flöte ist zugleich mit der Helle die unstoffliche Durchsichtigkeit der Tongebung.





Trompete angehörte, steigt nun leise aufdämmernd von der Orchestertiefe herauf, in aufschwebendem Zug von immer höheren Instrumenten übernommen, und die erste Teilwelle mündet bald gegen die Holzbläserhöhe hin in die Zuspitzungsfigur der (fast ganz chromatisch) ansteigenden Quartlinie. Die nächstfolgende Entwicklung ist bereits an anderer Stelle (vgl. S. 406 f.) dargestellt, der sequenzartig emporgerückte Neuansatz von L, die neue durchrissene Anstiegsbewegung im Streicher-Pizzikato, die zackig gegen ihre Höhenentwickelung zugespitzte Linien auftreibt, das Eingreifen der Teilmotive des Anfangs und ihre Verdichtung. Hier ist hinzuzufügen, daß jene bei M ansetzende Pizzikatolinie eine Vergrößerung und Umkehrung der webenden Streichermotive des Anfangs darstellt und somit von neuer Seite deren lineare, selbständige Motivbedeutung (vgl. S. 823f.) erweist; ferner ist auf die auffällige Ähnlichkeit mit der Pizzikato-Linie im Durchführungsanfang der Neunten (1. Satz, 25. Takt nach O, vgl. hierzu S. 692) hinzuweisen, eine Ähnlichkeit, die sich auch auf das Formale erstreckt: die absatzweise Schichtung und die über der Streicherlinie einsetzende Bläserverdichtung mit den Hauptmotiven. Die Gipfelung der schon S. 408 besprochenen Entwicklungen führt wieder ins Unison, diesmal aber der Formlinie, die im Anfang die Trompete intonierte; schon das bedingt eine ungemein mächtige Steigerung gegenüber der ersten Unisongipfelung bei A, die nur den allgemeinen Formgrundzug der Linien heraushob; hier wirkt seine konkretere Ausprägungsform nun schon rein liniendynamisch als überaus wuchtige Entladung, um so mehr, als auch zuletzt nur das Anfangsmotiv an den Steigerungen Teil hatte, und sich hier nun in die Breite auswirkt. Alle diese Ökonomie und die weit reichenden Zusammenhänge erweisen wieder, wes Geistes Kind die Lehren von Bruckners „planloser Augenblickseingebung“ sind. Der zackige, herrlich charakteristische Aufriß dieser Unisonlinie steigert sich dann in mächtiges Akkordmassiv, unter Fugierung seiner Linienteile. Um den Höhepunkt der Durchführung dringen hieraus (schon vor P einsetzend) wieder die großschrittigen Entwicklungsmotive der Streicher; wieder erscheinen sie im Augenblick der Vollkraftsentladung, während sich in allen Bläsern das Anfangsmotiv der Trompete (stetig in ansteigender Umkehrungsbildung) durch die kraftvollen Akkordwendungen emporreckt. Die Streichermotive verlaufen so, wie es die Nr. 40 angeführten Takte andeuten: das Hauptthema, von dem sie eigentlich (vgl. S. 836) nur motivisch beschleunigte

Umkehrungen in höchster Formeinheit darstellen, durchwogen sie in ihren breit entfalteten Schritten, die Pausen zwischen seinen Teilansätzen durchziehen sie im geradlinig anstürmenden Neuansatz; auch das gleicht demnach der in der Vierten (vgl. Nr. 42) wiederkehrenden Motivanwendung und erhärtet deren entwicklungsmotivische Bedeutung. Es zeigt zugleich, wie sich Bruckner zu freier Sturmkraft hinausringt. Ferner gemahnt an die Vierte, (auch dort an den späteren Durchführungsteil des 1. Satzes) voraus, wie hier schon eine jener harmonisch prangenden Höhepunktsstellen erscheint, in denen Teilgebilde — gewöhnlich des Anfangsthemas — durch immer blendendere Akkordfortschreitungen geworfen und gesteigert sind. Auch das trat in dieser, fortan fast in jedem Werk vorkommenden Weise in den zwei ersten Symphonien nicht auf und erweist, wie sich Bruckner einer freien Entfaltung an die Weltpracht entgegenringt. Wer zu empfinden vermag, wie seltsam dies zugleich aus der sonst geblaßten, eher gleichförmig gebreiteten d-Moll-Tonart und aus den vielen hochkünstlerischen Wirkungen des Leeredurchblicks herausleuchtet, der wird auch der Bewunderung für die geniale Vereinheitlichung dieser Gegensätze fähig sein. Zugleich begreift man, wieso gerade der letzte Höhepunkt[1]) im Expositionsteil (8 Takte vor H) so grell — über alles folgende Vorbereitungsdunkel hinweg — der Durchführung entgegenleuchtete, wie eine herausragende Höhe gegen das kommende Licht; und auch das kennzeichnet Bruckners stets weittragende formale Anlageweise.

Auch wo nach dieser großen Höhepunktsstrecke plötzlich leise Unruhe eines Neuansatzes erscheint (13. Takt nach P), ist es harmonische Trübung, welche die Symphonik ins Dunkel hinabtaucht und sich dann mit der neuen Steigerung — es ist nur ein Neuansatz zu Übersteigerung — wieder ins lange ausstrahlende E-Dur aufhellt (9. Takt nach Q). Hier ist einer der Höhepunkte, die auf unverändertem Akkord durch rhythmische Motivverdichtung gehalten sind und plötzlich abbrechen (vgl. Nr. 40); nach dem Tiefennachhall der Pauke verdichtet sich (von R) eine neue kurze Durchführung mit dem 2. Hauptthema, sie wirkt aber als Ganzes genommen (bis gegen S) mehr als Nachklang der vorherigen Gewaltentfesselung,

[1]) Durchdringend hebt sich der lange E-Dur-Akkord vom breiten, gleichförmigen d-Moll ab, eine Wendung, die auch in der IX. auf große Ausmaße hervortritt und sicherlich, wenn auch vielleicht unbewußt, in diesen Werken ihren Untergrund in der phrygischen Kirchentonartswendung hat.

beruhigter abklingend, weshalb auch wieder die Verarbeitung des zweiten, des Gesangsthemas dynamisch begründet ist. Es ist auch nur eine kurze Episode, indem eine erste aufschwellende Streicherentwicklung (mit dem 11. Takt nach R) sich in die Höhenklänge der Bläser hinaus fortsetzt, deren Höchststimme durch die Identität mit dem Anfangsmotiv der II. Symphonie auffällt. Darin mag irgendeine dunkle Absicht liegen, vielleicht auch Zufall, denn jedenfalls ist diese Bildung mit ihrer Halbtonschärfung als Spitzengebilde hier dynamisch durchaus dem Formstil homogen. Das Motiv wiederholt sich auch mehrere Male in Streichern und Holzbläsern, die immer mehr ins Leere hinaus verwehen, auch wieder die ganze Symphonik von vielen Pausen durchlüftet erscheinen lassen. Zu dieser Leereepisode sind den Ausklängen der Höhe ganz in Bruckners typischer, ungemein raumperspektivischer Art unmittelbar Abgrundswirkungen gegenübergesetzt: das gleiche Motiv erscheint in der Tiefe (wieder in den für das ganze Werk charakteristischen fallenden Bässen), erst allein, dann von Posaunenklängen umdüstert, zu denen ein Paukentremolo erscheint. In den Rhythmen der Posaunenstöße, dann der Hörner liegt zugleich der typische Ankündigungscharakter, der Kommendes vorbereitet; ihm entspricht auch die harmonische Dominantspannung; wo sie sich in die Wiederkehr des d-Moll-Anfangs löst (S), dringt auch — ganz ähnlich wieder wie später in der Neunten — der Übergang des Paukentremolos vom a zum d fast allein heraus, in der bereits (S. 446) gekennzeichneten Wirkung, die weit über bloße harmonische Fundamentfortschreitung hinausgeht. (Diese Wirkung hebt sich gegen Ende des Satzes nochmals isolierter heraus.)

Bruckner gestaltet demnach die Durchführung im Ganzen als eine mächtige Steigerungsentfesselung für sich, die sich im Anfangs- und Endteil aus voller Stille heraushebt, ganz ähnlich wie schon in den Anfangssätzen der Ersten und Zweiten zu beobachten war; dieser Gestaltungsweise setzt er später den namentlich schon im 1. Satz der Neunten beobachteten Typus entgegen. Der Höhepunktsteil selbst ist hier in der Dritten durch Übersteigerung zu einem breiten Aufriß gedehnt, in kühner Fortbildung der Doppelgipfelung, die schon in der I. und II. Symphonie im Durchführungsteil der Anfangssätze entstand.

Die Reprise (von S an) ist leicht zu übersehen, auch die Abänderungen namentlich des 2. Themas, das im übrigen regelrecht auf den Grundton eintritt (bei U). Merkwürdig ist gleich beim Einsatz das Paukentremolo; man geht nicht fehl, wenn man schon darin eine Verdüsterung vor dem Endgedanken erkennt, um so mehr als der Pauke überhaupt in diesem Satz starke Bedeutung und dämonische Wirkungen zufallen; hier wirkt sie gerade unter dem mild auflichtenden Gesangsthema außerordentlich bange verdunkelnd als das Symbol leisen Bebens. Die Verdüsterung setzt sich gleich fort, indem schon nach 6 Takten (genau mit dem Aufhören des Paukentremolos!) das Dur ins Moll gleichen Grundtones zurücksinkt; so entsteht die Wirkung, als würde das geheimnisvolle Paukentremolo gerade diesen Augenblick vorbereiten. (Bruckners gleichzeitige Vorschrift der G-Saite für die I. Violine, der diesmal die frühere Bratschenmelodie zufällt, entspringt gleichfalls der Absicht dunkelnder Tongebung.) Auch später herrschen Be-Tonarten und die anfängliche Klangfarbe ist auch durch Hörnerakkorde schattiert; doch sind alles das nur vereinzelte vorahnende Eindüsterungen, im Ganzen vollendet sich das 2. Thema in groß schwellenden und auch hell (namentlich nach dem A-Dur-Höhepunkt) auflichtenden Steigerungen; die Richtung auf das Ende wirkt demnach noch nicht so tief umgestaltend bis in den Reprisenanfang zurück wie hernach in der Vierten, namentlich im Finale. Wohl aber ist das Enderlebnis selbst gegenüber den zwei ersten Symphonien bereits bedeutend mächtiger und Bruckners Art dringt stark hervor; vor allem die Untergangsstimmungen sind vertieft, was neben der Dehnung und längeren Vorbereitung wesentlich ins Gewicht fällt; zugleich treibt gerade mit diesen inneren Düsterungen die ganze Stilkraft der gotischen Grundbewegungen schärfster, zusammenfassender und krönender Ausprägung in den symphonischen Strukturen zu.

Zunächst vollzieht sich auch die Entwicklung aus dem 2. ins 3. Thema abweichend vom Expositionsteil; sie ist gestraffter, der Stillstand und die Auswölbung im weiten Bogen der Ganztakttriole (entsprechend dem 21. Takt nach E) fehlt. Bei W eintretend, erfährt das 3. Hauptthema eine von der aufsteigenden Untergangsstimmung ausgelöste Veränderung, indem seine Unisongänge und die Randlinien in den Bläsern zu dämonisch gleichförmiger Länge ausgezogen sind, zuletzt in ein bloßes Pochen der Motivrhythmik auf dem Ton e übergehend. Aus dieser Erwartungsspannung löst sich ein plötz-

licher wuchtiger Ausbruch der Hauptmotive (31. Takt nach W), aber nur in kurzer Unterbrechung der bereits eingeschlichenen lastenden Stille; dynamisch ist ihre Plötzlichkeit als Entfesselung aus den in der vorangehenden Gleichförmigkeit verhaltenen Kräften begründet; derartige schroffe Gegensätze sind immer Ausdruck großer Spannung in der symphonischen Atmosphäre[1]). Der Ausklang dieses kurzen Kraftausbruches wendet dann zur Dominante A-Dur und verhallt im allein übrig bleibenden a der Pauke, deren Tremolo allein (ähnlich wie vorhin beim Repriseneintritt, und genau gleich wie später in der IX. Symphonie an der entsprechenden Stelle) mit dem Sprung ins d (vgl. Nr. 57) die Endentwicklung auslöst. Es fehlt also vor allem gegenüber der Exposition die Ausbreitung des vollen Klangmassivs, das dort hell gegen die Durchführung hinüberleuchtete. Auch die nächste Endentwicklung (bei X) beginnt mit dem melancholischen Ausdruck der sinkenden Bässe, die hier zudem als ideelle Fortsetzung der Abgrundsymbolik des Paukentremolos wirken. Über ihnen breitet sich in außerordentlich gleichförmiger Ausspannung das fahle d-Moll, aufsteigend aus dem Kraftliniengewebe des Anfangs (mit dem Unterschied, daß die Bratschenlinie hier gleichförmig tremolierendem d weicht). Darüber ersteht im Wechsel steigender und fallender Form das Anfangsmotiv der Trompete, rasch in dichtere Folge eingewoben; alles schwillt in schnelle, geradlinige Steigerung, die sich in gleichförmiger Harmonik über der sinkenden Baßbewegung ausspannt, bis zum kraftvollen Höhepunktsausklang in eine Fermate. Ungemein raum- und formplastisch ist die Fortleitung ihrer Leere in leicht verschwebende, hohe Holzbläserakkorde mit dem Motiv der Höhenzuspitzung. Die ganze Klangverdünnung wirkt daher zugleich als letztes Aussteigern und als Fortsetzung des Formwillens vom vorangehenden vollen Orchestermassiv.

Dieses setzt dann, abermals im plötzlichen, aus der Verhaltenheit ausgelösten Ausbruch (bei Z) ein. Die Motive sind hier in ihrer Hochstrebigkeit geschärft. Man beachte vor allem den Steilverlauf im Streicherunison, ferner das immer wiederkehrende, jäh um eine Quinte fallende Motiv der Bläser-Oberstimmen, das später zur bloßen Spitzenform der rasch hintereinander sich wiederholenden

[1]) Auch die harmonische Einführung weist davon etwas auf; der letzte, lang wiederholte Ton e entlädt sich im F-Dur-Akkord (trugschlußartig) nicht als Dominante sondern als Leitton.

Figur f-e-d übergeht (13. Takt nach Z). Auch die Steilwellen der Streicher gehen zugleich in rasches, gleichförmiges Wiederholen des bloßen Quartschrittes a-d, die Bläser in stetiges Wiederholen des Quintmotivs (vom Trompetenthema) über; (die Bedeutung solch ununterbrochener Wiederholungen eines stilistischen Liniengrundzuges wird noch mit dem Anfang des Finales klar hervortreten). Die ganze Steigerung führt in einem Zug gegen den Schlußhöhepunkt, in dem sich die wirr gewobene Rhythmik der Motivengführungen in gleichförmige Triolen entlädt — man beachte wieder die Lösungswirkung der Triolen nach einem stark vom „Bruckner-Rhythmus" beherrschten Satz! — und die gesamte Motivenergie verdichtet und entlädt sich in dem einzigen Steilmotiv der steigenden Quarte (a-d, in den Posaunen und Trompeten); mit den letzten drei Takten erst verläuft dann das Motiv geradlinig über das a in die tiefere Oktave, zur Grundform des ersten Trompetenmotivs[1]); dies wirkt dann ungemein sturzartig, auslösend; man ist, wie so oft bei Bruckner, an den Ursinn des Wortes „Kadenz" erinnert, obgleich sich der Tonfall sogar ohne Harmoniewechsel vollzieht. Es ist ungemein kennzeichnend, daß zuvor nur die Aufwärtsbewegung der Quart im Schlußhöhepunkt erscheint, dieser demnach nicht bloß auf das Heraustreiben eines bestimmten Themas, sondern mehr noch auf die Konzentration der stilgebenden Grundbewegung gerichtet ist, des steilen Spitzenanstiegs.

## *Adagio*

Zugleich mit der kirchlichen Weihe tritt auch in diesem langsamen Satz der Zug ins Mystische hervor. Selbst der Aufbau spiegelt das merkwürdig und in gewissen Unterschieden vom Adagio der I. Symphonie. Er zeigt den dunkelsten, geheimnisvollsten Kern in der Mitte, aber dennoch erfüllt sich alles erst im Hinausdringen an das visionäre Ende, und auch die Steigerungen zielen zu diesem hin; der seelische Höhepunkt des Satzes liegt demnach nicht in ihnen, sondern in der letzten Stille. Das leidenschaftliche Ringen um diese Erlösung durchdringt wie die äußere auch die ganze innere Form in der stetigen Gegenbildung und Gegenspannung von Tiefen- und Höhensymbolen. Schon mit dem I. Adagio ist das gemeinsam,

[1]) Man hüte sich hier ganz besonders vor einem Ritardando im vorletzten Takt; abgesehen von der sonstigen Stillosigkeit (vgl. die Anm. S. 290) wirft es die ganze scharfe Formenergie um.



der Anfang aber diesem gerade entgegengesetzt; dort erscheint er ganz ins Gären und chaotische Werden gelöst, hier heben die ersten glanzschimmernden Klänge in ruhiger Sammlung an. Aus ihrer milde aufschwebenden Melodik zum ganzen Satzaufriß weiterblickend, erkennt man freilich auch hier die ruhelose Düsternis des gleichen faustischen Geistes. Spuren davon verrät auch schon der innig beseelte Anfang.

Das 1. Thema durchstreichen gleich nach dem ersten Ansatz wieder die Schattenwirkungen fallender Bässe (schon mit dem 3. Takt), und gleich darauf (mit dem 5. Takt) rückt sogar schon das ganze Schwergewicht in die vergrübelten Tiefenmotive, über denen die Hauptmelodie zu kurz wiederholten Ausklangsmotiven ermattet und durch viele Pausendurchrisse die Klänge aus den Untergründen heraufdringen läßt. Aber auch diese Sekundschritte der Melodie mit ihrer Vorhaltswirkung bilden vom 4. Takt an schon eine sinkende Reihe, in die sie aus der Tiefe der gesamte Entwicklungszug mitreißt. Daß dies Versinken durch das Thema zieht, darf man nicht übersehen, wenn man etwa an der ersten ebenmäßigen Auswölbung der Hauptmelodie haften bleibt. Sie ist von herrlicher Einfachheit, voll Schönheit und Frieden, doch auch schon in leicht elegischem Einschlag gegen die rasch verdüsternde Entwicklung hingeneigt. Sie ist ein echtes Bild aus Bruckners Psyche: blickt er unmittelbar ans Licht hinaus, so zerstört ihm die Tiefe den Frieden und zieht ihn wieder in seine mystischen Urgründe hinab; erst das Leuchten, das sich aus ihnen freiringt, führt ihn dann zum erlösenden Licht und läßt ihm das thematische Tonsymbol gewandelt wiedererstrahlen. Man sieht, wie schon in seiner Psyche überall Formgedanken verborgen liegen. Die Hauptmelodie selbst weicht in ihren Formzügen — das übrigens schon in gewissem Gegenbild zu den Baßlinien — durchaus von der übrigen Motivik der Steilstrebigkeit ab, sogar als voller Gegensatz in milder und weicher Rundung. Harmonischen Ausdruck findet das ermattende Abklingen der acht Anfangstakte auch in stark subdominantischen Eindunkelungen, die ganz im Einklang mit den Diminuendo- und pp-Graden fortschreiten. Schon dies Thema kann nur ein großer Formkünstler geschaffen haben.

Es spiegelt ferner ganz Bruckners Geisteswege, wie nach dem ersten Aufklaffen der Tiefengründe wilde Steigerungen aufgewühlt erscheinen (von A); dabei ist dasjenige Teilgebilde aufgegriffen, das schon in der Anfangsmelodie den Keim der Unruhe verborgen ent-

hielt, aus dem ruhigen Anfangsbogen erste, noch schlummernde Leidenschaftlichkeit durchdringen ließ: die Teillinie des 3. Taktes. Die Steigerung flammt bald mächtig auf (man beachte auch die Affekte des Motivs der sinkenden Sekunde, das sich aus dem Abklingen der acht Anfangstakte in einzelnen, immer stärker schwellenden Bläseransätzen und teilweise in steigender Umkehrungsform breitet). Bald wird auch hier der Grundzug der gegeneinandergestellten Höhen- und Tiefensymbole erkennbar: dem Höhepunkt folgen unmittelbar (12. Takt nach A), wie in plötzlicher Durchreißung des ganzen Kraftzuges, Tiefenklänge der Streicher, die zugleich an Bruckners Choralsymbole gemahnen, im besonderen sogar an das später eintretende eigene Choralthema dieses Satzes. Mit diesem Steigerungsverlauf erscheint nur der Aufriß gegen das Dunkel hin, den schon die acht Anfangstakte bargen, ins Große gebreitet. Dieser Gegensatz, nach drei Takten wieder von den vorherigen ff-Motiven durchrissen, wiederholt sich gleich wieder, und auch hernach gewinnen dann die einzeln verhauchenden Höhenklänge eine gewisse Gegensatzbedeutung. Mit ihnen verläuft die Entwicklung des 1. Themas. Im Höhepunkt tritt mit den Violinfiguren des 15.—17. Taktes nach A, Umbildungen des führenden Motivs, schon eher die Steilstrebigkeit wieder zutage; doch mag dies mehr zufälliger Art sein, vielleicht ebenso die Spitzenwirkung der Halbtöne, mit denen zu allerletzt (vor B) die Endmotive in die Höhe verhauchen, denn gerade bei solchen Klängen sind steigend verlaufende Halbtonschritte häufig viel allgemeiner aus der Dynamik des Auftriebs bedingt. Überhaupt läßt dieser Satz als langsames Gegenbild weniger den melodischen Formgrundzug hervortreten als die übrigen: die Steilstrebigkeit löst sich in diesem Satz mehr in die Allgemeinerscheinung eines Höhenauftriebs, die sich großenteils in ganz anderen Erscheinungen als den linearen äußert.

Auch beim zweiten Thema (von B) bleibt der steil ausgreifende Anfang mehr in unbestimmtem Zusammenhang mit der motivischen Stileinheit der übrigen Sätze; immerhin bricht noch im weiteren Melodieverlauf die inbrünstige Hochstrebigkeit zuweilen auch äußerlich greifbar durch; aber sie zeigt nicht die scharfen Winkelungen des Anfangssatzes und dringt mehr im heiß durchseelten, sehnenden Ausdruck der herrlichen Melodie durch; es ist eines von

Bruckners raffaelitischen Themen. Die Vereinung von erlösungstrunkenem Aufschwung und gelöster Höhenschau, jene Grenze von irdischem und himmlischem Fühlen, die später ganze Sätze Bruckners zu ihrer berückenden Pracht hebt, war bei ihm noch nirgends zuvor in solch reiner, verklärter Schönheit zum Ausdruck gekommen; sie fügt sich herrlich in das Werk der großen gotischen Formstrebungen, ähnlich wie in den 1. Satz der Neunten das 2. Hauptthema oder auch schon in den Anfangssatz der Dritten der mildere Gegensatz. Die Melodie ertönt in langem Zuge in der Bratsche, leicht getragen und umschwebt von höheren Streicherakkorden, die sich aus ihrer gelösten Begleitrhythmik in melodisch umspielende Belebung, durchwegs zielstrebig empordrängende Motive entfalten; (technisch beachte man dabei, wie diese fast nie gleichzeitig mit der Hauptmelodie ihre Gipfeltöne erreichen). Nach der ersten sechzehntaktigen Tonperiode ersteht ein neuer Ansatz, mit der Hauptmelodie diesmal in den Celli, Bässen und Fagotten: schon diese Klangdunkelung inmitten der strahlenden Gelöstheit ist herrlich, ein echt Bruckner-scher Zug, vollends aber in Verbindung mit den gleichzeitigen Lichtungswirkungen im ganzen zarten Themenglanz; sie beruhen teils im Gegenspiel heller Holzbläser-Imitationen, vornehmlich aber in den neuen Violinfiguren, schmiegsam gerankten, frei aufschwebenden Linien, die schon in ihrem durchgängigen Synkopenverlauf von jedem Schwergewicht gelöst sind[1]). Es liegt ganz im Charakter dieser Themenentwicklung, daß sie zuletzt bis gegen eine Fermatenleere hinaus verstreicht.

Während das 2. Thema in der Dominanttonart B-Dur steht, tritt nun das dritte (bei C) in Ges-Dur ein, in einer Klangverdüsterung, welche durchaus von seinem Charakter bestimmt und schon durch Bruckners Bezeichnung „Misterioso" angedeutet ist. Es ist das eigentliche Choralthema, wiederum — wie recht häufig — weniger seiner Melodie als seinem ganzen Charakter und der Symbolik nach. Der Melodie fehlt die Stetigkeit des eigentlichen Chorals durch den starken rhythmischen Wechsel und die Pausendurchrisse (vgl. hiezu S. 529); in den starren Schlägen der zwei Anfangstakte liegt ein ge-

[1]) Hier liegt ein reinster Typus jener Synkopen vor, deren Wirkung nicht in gegenrhythmischen Akzenten, sondern überrhythmischem Schweben beruht; dies sollte sich bei der Wiedergabe für jeden Feinfühligen von selbst verstehen, die Erfahrung lehrt aber, daß solche Bemerkungen doch nicht überflüssig sind.





heimnisvoller Bann. Im ersten Eintritt selbständig und gegensätzlich, zeigt auch dieses dritte Thema hernach Rückschmiegungen zum ersten und zweiten. An das erste gemahnen, vielleicht auch in mehr zufälligem Zusammenhang, die Ausklänge im 4. und 8. Takt; deutlicher aber wird mit der Weiterentwicklung die Rückstrebung zum zweiten Thema, und dies hat, wie sich später aus der Gesamtanlage zeigen wird, einen besonderen Zusammenhang mit dem Satzaufbau. Schon nach 8 Takten, in einer Wiederspiegelung des dunklen Streicherthemas in orgelartiger Holzbläserführung — man achte auf die durchgängige Gegenüberstellung von Höhen- und Tiefenwirkungen — entsteht eine Sechzehntellinie, die deutlich an die Umrankungen des 2. Themas gemahnt; (von hier zurückblickend, kann man nun schon im 4. Takt dieses 3. Themas mit der Sechzehntelfigur den Beginn dieser Rückannäherung erkennen). Das Thema entwickelt sich über mehrere Steigerungen und in durchrissenen Ansätzen, einer Entwicklungsart, die auch schon keimhaft in seinem ersten Ansatz selbst vorgebildet ist, wie überhaupt von der III. Symphonie an immer deutlicher schon jedes Thema seine Entwicklungsform in sich trägt. Hier zeigt sich der durchbrechende allgemeine Formwille eines Verschwebens zu letztem Höhenverklingen (so bei D).

Der letzte Streicheransatz (9. Takt nach D), kraftvoller als die vorherigen, führt gleichfalls rasch in aufschwebenden Linienwellungen zur Höhe, mit diesen aber setzt unmittelbar die Wiederkehr des zweiten Themas ein, abermals in den Bratschen, von Holzbläserklängen umschwebt, zugleich aber von einer Sechzehntelbewegung in den Violinen umrankt, welche die Andeutungen aus dem 3. Thema wieder aufnimmt. Damit liegt demnach eine ähnliche Idee vor wie bei der durchlaufenden Sechzehntellinie im Adagio der I. Symphonie (s. S. 758). Die Entwicklung blendet durch ihren prachtvollen Höhenausklang; immer deutlicher und breiter tritt dieser formale und innere Zielgedanke heraus. Ganz organisch ergibt sich auch diesmal eine Fermatenleere (bei G) und nach dieser streicht nochmals ein kurzer Ansatz von der Tiefe bis zu ätherischen Streicherhöhen, der technisch durch Umkehrung des Themenbeginnes auffällt; damit tritt dessen Steilansatz hochstrebig hervor, was sich zudem in rasch eingreifenden Weiterkettungen zur Höhe sehr plastisch ausprägt; so werden auch die sonst höchst seltsamen Horntöne verständlich, die in die letzten hohen Streicherakkorde hineintönen, es

sind Motive der Aufreckung, eigentlich nur Winkelungen einzelner Steilintervalle, (nicht etwa „Fülltöne", bloße Klangeinfärbungen oder dergl.).

Der Gegensatz von Tiefendunkel und Höhenausklang ist wieder für den ganzen Satz charakteristisch und schwillt nun mit dem Wiedereintritt des ersten Hauptthemas ins Große, zum tragenden Formsinn. Es setzt bei H ein, die Hauptmelodie und Akkorde in den Holzbläsern, mit neuartigen Triolenlinien im Pizzikato der unisonen Streicher. Auch in diesen dringt der Höhenauftrieb deutlich hervor, ihm dient hier zugleich die durchbrochene Tongebung des Pizzikato. Bemerkenswert ist vor allem die Entwicklung nach großen Zusammenhängen und Gegensätzen. Die Ausbreitung zur Klangfülle zeigt schon bei J einen Neuansatz im pp; mit seiner Entfaltung erscheint in neuem Bilde die merkwürdige Durchrissenheit (vom 5. Takt nach J an): Aufklaffen zur Tiefe und Wiederholungen der gleichen Motive in dünner Höhe; es sind nicht Unterbrechungen, sondern innig zusammengehörige Gegensatz- und Weitenwirkungen. Hier geht die Entwicklung zu kampfvoller, wildgrüblerischer Zerrissenheit über. Zugleich mit dieser Aufwühlung eine Verstrickung der Motive in Engführungen. Auch hier erscheint plötzlich (bei K) ein wuchtiger Volleinsatz des Orchesters, wobei das 1. Hauptthema in vollem Blech, die Triolenlinie im Unison von Streichern und Holzbläsern erscheint; dies ist ganz aus dem Zusammenhange der jäh durchwogten Erregung zu verstehen, als das Empordringen immer kraftvolleren, sieghafteren Halts; daher auch das Erklingen des anfänglich weich in den Streichern gesetzten Themas im mächtigen Blechbläseransatz; etwas Beschwörendes liegt darin. Bruckners formale Symbolik tritt hier außerordentlich klar zutage: der gleich im Anfangsthema schlummernde Gegensatz, das Aufklaffen der dunklen Tiefen breitet sich in dieser gewaltigsten Durchführung des Themas noch weitaus durchklüfteter über die ganze Entwicklungsform als in der ersten Ausfaltung des Anfangsthemas; seine höchste Steigerung konnte nicht strahlenden Glanz, sondern nur Höchststeigerung seines Charakters, also der faustischen Unruhe bedeuten. So folgt denn auch diesem Krafthöhepunkt bei K keine stetige Vollausbreitung, sondern erhöhte Ausprägung dieses Grundzuges: nach vier Takten ein plötzliches Zurücksinken ins pp, und damit setzt das sonderbare Gegenspiel in schroffem Wechsel von Viertel zu Viertel ein; und

daraus erhebt sich abermals eine stetige Steigerung mit dem rasch zur Höhe anwirbelnden Teilmotiv, das aus dem 2. Thementakt abgeleitet ist; die stetige Entwicklung gewinnt wieder nur kurz die Oberhand über die sprunghaften Gegensätze, leitet auch zu einem Höhepunkt (9. Takt nach K), der selbst trotz aller Fülle keine Gelöstheit, sondern Anstrengung, hocherhitzte Unruhe in sich trägt, und ihn durchbricht abermals ein plötzliches pp (bei L), aus dem eine Steigerung bis zum mächtigsten Höhepunkt des ganzen Satzes leitet (9. Takt nach L, im Ges-Dur-Akkord); ihm folgt nun wieder der Tiefensturz zu den leisen, und bangen, choralähnlichen Streicherklängen, der schon der ersten Entwicklung des Themas bald nach Satzbeginn folgte — es bricht immer klarer durch, daß durchwegs sein Aufriß zu den Tiefenregionen hier seine Steigerung erfuhr; was also ohne Formverständnis zerrissen, bizarr erscheint, trägt höchste Formlogik, man muß nur bei Bruckner stets große Zusammenhänge im Auge haben. Das Weitere ist dann nicht mehr schwer verständlich, das Gegenspiel erscheint weiter in seiner wilden Kühnheit, ein neues, tobend anreißendes fff und Wiederabsturz zu den gleichen Streicherklängen. Mit alledem verlor sich die Ruhe religiösen Ausdrucks im Thema; er schimmert nur stetig durch den leidenschaftlichen Kampfausdruck durch; so herrschen denn auch hier Umgestaltungen der Teilmotive zu wirr aufgekrümmten Linien; nebst den schon erwähnten Verschlingungen aus dem Motiv des zweiten Thementaktes durchziehen hochgebäumte Aufstreckungen des Motivs vom dritten Takt in den Blechbläsern die Steigerungen, auch kraftvollste Durchführungen des fallenden Baßmotivs, ganz zu schweigen von den wirr aufgewellten Zügen der Triolenlinie, die übrigens auch bald in ihren einzelnen Tönen im Tremolo aufzittert.

Bruckners Gottsuchergeist, seine von Qualen aufgepeitschte Prophetennatur ringt, beschwört alle wilden Dämonen und geht in die Erlösung ein: dies ist — nicht gedanklich, sondern rein aus dem Spiegel von Bruckners Psyche — der Weg, der dem bisherigen, dem ruhelosesten aller Wege Bruckners, nun folgt: der Endausklang des Satzes weist in helle Verklärung. Er findet die Einkehr zum religiösen Grundklang zurück.

Langsam erhebt sich aus dem letzten Tiefenklang neuer Anstieg; die geschlungenen Linien streben in gestillterer Rundung aufwärts (bei M), fließen wieder in die weihevolle Führung des Anfangs ein. Dabei durchdringt sie von der Tiefe her ein Zittern in den Akkorden,

das bald die Melodie aufwärts trägt und sich nach der ersten Steigerungsfülle mild schimmernd allmählich über ekstatische Harmonien ausgießt, dann die Anfangstöne des Themas aus visionärer Verklärung wieder in die ruhig leuchtenden Grundharmonien zurückleitet.

Die Formvorgänge durchsetzen einheitlich alle Teile wie die ganze Anlage. Rein der Themengruppierung nach überschaut und von den fließenden Ineinanderleitungen abgesehen, würde sie ein Bild von höchst symmetrischer Gruppierung zeigen: A—B—C—B—A; die Symmetrie wäre in diesem herkömmlichen Rondotypus noch ausgeprägter als in dem gleichfalls fünfteiligen mit nur zwei Themen: A—B—A—B—A, indem der Mittelpunkt durch andern Gegensatz herausgehoben ist[1]); es ist das Choralthema, das demnach auch hier als der innerste, verborgenste Kern von Bruckners heiligen Klängen schon seiner Stellung nach erschiene. Hierbei hebt sich überdies die

[1]) Hier ist darauf hinzuweisen, daß sich der Formtypus mit demjenigen deckt, den Alfred Lorenz in seinen hervorragenden Untersuchungen über „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner" (Max Hesses Verlag, Berlin 1924) als die „vollkommene Bogenform" bezeichnet hat. Überhaupt lassen sich viele der Formtypen, die Lorenz für Wagner nachgewiesen hat, bei Bruckner auch in Teilformen, Einzelwellen usw. erkennen. Insbesondere die von Lorenz vortrefflich als „Barform" bezeichnete Verlaufsfolge läßt sich wiederholt bei Bruckner, auch in ganzen Themenentwicklungen beobachten: m-m-n, d. h. zwei Ansätze („Stollen") mit gleichem und ein „Abgesang" mit anderm Themenmaterial. Leider verbietet es hier der Raum und der Gesichtspunkt der durchgängigen Auseinandersetzung Bruckners mit den klassischen Typen, auch auf die Gesichtspunkte von Lorenz und Vergleiche mit ihnen stetig einzugehen. Wenn man aber seine bei Wagner aufgewiesenen Verlaufsformen, so namentlich die „Barform" bei Bruckner verfolgt, so wird man erkennen, daß nicht der thematische Wechsel in dieser das Primäre, sondern daß er selbst nur aus dynamischen Wellenerscheinungen hervorgerufen ist. So kommt es, daß noch häufiger als die wirkliche „Barform" ihr bloßer innerer Rhythmus bei Bruckner (in Wellensteigerungen, Themen u. dgl.) anzutreffen ist, d. h. ihr dreifacher Wellenansatz, aber ohne den bestimmten thematischen oder motivischen Wechsel. Und das führt wieder auf Bruckners allgemeinere formale Neigung zur Erfüllung in der Dreizahl zurück. Überhaupt ist es grundsätzlich das klar Gegebene, daß die formalen Gemeinsamkeiten mit Wagner mehr in der Entwicklungsdynamik, inneren Wellenrhythmen usw. zutage treten müssen, die thematische Anordnung dabei aber vorwiegend aus Bruckners Auseinandersetzungen mit den klassischen Typen bestimmt ist, also nicht ohne weiteres mit thematischen Verlaufsanordnungen bei Wagner in eine Parallele gestellt werden darf.
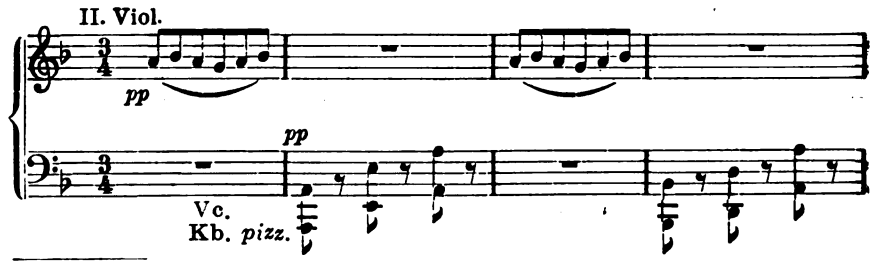
Mittelgruppe B—C—B für sich in gewisser Einheit, die Mittelpunktstellung noch schärfend, heraus, indem motivisch B und C gewisse Ineinanderleitungen aufweisen. Ferner erscheinen vom Mittelthema C schon Vorandeutungen im Anfangsteil A (die choralartigen Tiefenklänge der Streicher), sodaß die geheimnisvolle Kernbedeutung von C noch gehoben erscheint; dies mittelste Choralthema sammelt in sich all den mystischen Tiefenausdruck, der die umgebenden Themen durchzieht. — Aber die Symmetrie ist dennoch von der Steigerung zum Schlußteil durchsetzt und in das dynamische Entwicklungsprinzip hineingehoben. Nicht die Vergrößerung des letzten Teiles A würde dies ausmachen, auch kein verlängernder „Schlußanhang" oder dergleichen; wie den Ausdruck durchzieht auch die Form des Satzes das Hinausschwellen und Ausstreben gegen das verklärende Ende, und das Schwergewicht ruht weder im Mittelteil (C), noch symmetrisch in den Eckteilen A, sondern im Endteil, und das dem äußeren Themenwechsel nach auffällige Symmetriebild ist wieder aus der durchflutenden Innenstrebung überwunden. Voll fügt sich dabei die Form dem Inhalt.

Als Bruckner in seinem trostlosesten Lebensaugenblick, bei der berühmten Erstaufführung der Dritten[1]), vor der Menge stand, da war es neben aller fernen Entfremdung bereits die unerträgliche Macht, vor der die Leute davonliefen. Nach diesem Adagio setzte die Flucht ein — nicht vor der Musik, sondern vor dem Menschen, der da oben stand und bald wie ein Kind weinte.

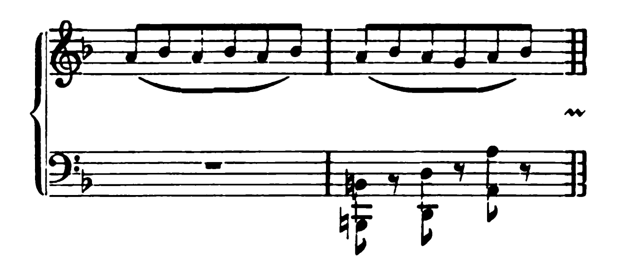
## *Scherzo*

Die Linienzüge aus dem 1. Satz sind hier wieder sehr scharf ausgeprägt. Mit dem Anfangsthema:


Nr. 99. Ziemlich schnell.




[1]) Vgl. S. 123.
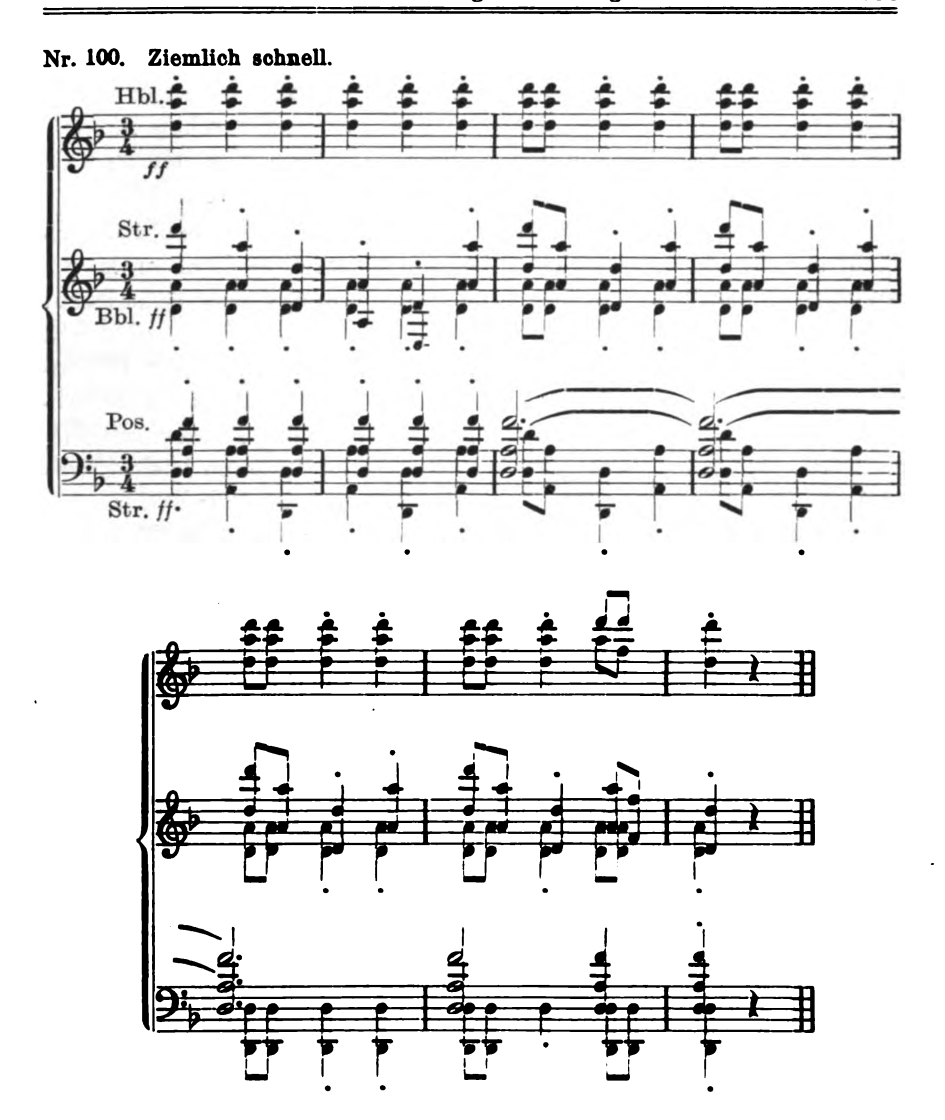


zittert zuerst in der Violine ein Kraftansatz auf, der im 2. Takt das Grundmotiv eines Steilanstiegs in der Tiefe, noch in den unwesenhaften Pizzikatotönen, herausschleudert; es ist eine Figur von weiter Ausstreckung, wieder in den Schritten von Quinte und Oktave, die zuerst aus der übrigen Leere dieser Takte herauftönt. Es ist durchaus ungenügend, darin nur „zerlegte Akkordbässe" zu sehen, und in den Violinfiguren eine beginnende Reigenmelodie oder dergleichen; es sind erste, hochspannkräftige Formregungen, welche fast noch die Töne scheuen, so sehr suchen sie den rein energetischen Ausdruck; den gleichen, der sofort die innere Formidentität mit dem I. Satz verrät[1]). Dies hindert nicht, daß zugleich auch Harmoniebaßwirkungen einfließen, aber es wäre schwächlich, nichts anderes darin zu verspüren. Wer hierüber erstaunt, der betrachte die Weiterführung der Bässe, ihren Anstieg in geschlossener, sequenzähnlicher Linie, die schon ganz und gar nicht mehr nach akkordlichem Begleitgezupfe aussieht, und betrachte zugleich die Entwicklung des Violinmotivs zu einer voll lebendiger Kraft anwirbelnden Bewegung, dazu auch wieder die charakteristischen Formsymbole der leeren Quinten in den Holzbläsern; und schließlich bleibt zu beachten, wie sich die ganzen wild aufgepeitschten Bewegungsanschwünge in einen Höhepunkt auslösen, der nichts anderes ist als der ganz scharfe Wiederausbruch des Formwillens vom 1. Satz, in den kreisenden Tanz der Scherzorhythmen umgegossen:

---

[1]) Man kann auch im ersten Baßmotiv unmittelbar einen motivischen Zusammenhang mit dem Trompetenthema des 1. Satzes (durch Umkehrung und Verkleinerung seines fallenden Anfangsteiles) erblicken; dies bleibt schon deswegen nicht eindeutig entscheidbar und verliert auch an Bedeutung, weil eine gemeinsame melodische Formstrebung die Symphonie in zahlreichen Gebilden durchzieht.

Nr. 100. Ziemlich schnell.




Denn daß ein tanzartiger Grundzug dem Thema innewohnt, ist mit alledem nicht zu verkennen, aber er ist in den Grundzug des gotischen Formwillens eingesponnen, ähnlich wie sich etwa weltliche Tänze des Mittelalters in kirchliche Klänge einfügten, wenn auch in ganz andern Formerscheinungen. Welche Gewalt in den Riesensprüngen der Streicher, die fast über die Hochstrebungen im 1. Satz hinausgehen, auch wieder im charakteristischen Unison gesetzt sind! Dazu der auf-

fällig steile Akkordsatz und auch hier in den Holzbläsern die leeren Quinten[1]. Auch dieser Gedanke, aus dem Scherzo die eckigen reinen Formzüge des Linienstiles vorbrechen zu lassen, ist schon mit der IX. Symphonie gemeinsam (vgl. S. 709). Hier in der Dritten sind sie in primitivsten Kraftbewegungen gehalten, fast abstrakt.

Der erste Satzanfang ist also mit seinen seltsamen Klängen mehr als irgendein gemütliches Anstimmen zu einer Dorfmusik, wie man es gerne ausgelegt findet, Bruckners metaphysischer Geist strebt an ganz andere Fernen hinaus; doch folgen nun Teile, in denen Bruckners weltliches, von Heimatklängen durchschwelltes Grundgefühl lebensstark durchdringt und ihn mit der Symbolik der ländlerartigen Weisen ein ungemein tiefes Spiel treiben läßt. Der formale Weg der Satzentwicklung läßt auch den Sinn dieses Vorgangs leichter verstehen. Ein Neuansatz (11. Takt nach A) entwickelt zunächst über große und jähe Streckungen — man beachte auch die Baßlinie und Trompetenstimme! — dazu über Spannungsakkorde; es sind alterierte Dominanten von stärkster Klangstrebung. Schon das mutet noch ganz und gar nicht nach dem linden Zauber einer Dorfmusik an, wie vor allem die mächtig gesetzten Posaunenakkorde und die sonstige Orchestration eine ganz überweltliche Macht durch diese stürmischen Kraftzüge breiten[2]. (Man beachte auch die merkwürdig rhythmisierten Paukenwirbel.)

---

[1]) Die Klänge sind so gesetzt, daß nur das Mittelmassiv der Bläser die Terz f enthält, der Akkord aber nach Höhe und Tiefe zu in die weite Setzweise der leeren Quinten ausstrahlt, ein prachtvoll durchsichtiges Klangbild, wuchtig zugleich und doch über eigentümliche Leere aufgebrochen.

[2]) Kretzschmar weiß in seinem „Führer durch den Konzertsaal" (6. Aufl. I. Abt. S. 777) von diesem Scherzobeginn zu berichten: „Im Hauptsatze schildert (!) der Komponist humoristisch (!!) eine Art großen Sturm, der wie von der Ferne einsetzt". Was Wunder, wenn dann beim Trio „die Wirkung des Ganzen an ein Vogelkonzert" erinnert. „Das ganze Stück (Trio und Scherzo) ist darnach wie ein Gegensatz vom Lärmen der Stadt oder der Bahn (!) und der Stille ländlicher Einsamkeit gedacht." Schon einleitend steht über die III. Symphonie (mit ihren „nicht immer bedeutenden selbständigen Themen und Motiven") unter anderm: „Sie scheint die Stimmungen von Beethovens Neunter und Beethovens Pastorale zu vereinen. Der Komponist hat in diesem Unternehmen einen Vorgänger, und es ist wohl nicht Zufall und von ungefähr, sondern bewußte Absicht, daß er in seine Dichtung (!) die Gestalt Franz Schuberts leibhaftig hineintreten läßt." Beim Anfang des 1. Satzes empfängt uns „im Streichorchester ein ziemliches Rauschen wie von freundlichen Wässern." Das

Zugleich aber durchtobt diese Teile ein wildes Stampfen, das noch von gewaltig andrer Dämonie kündet als dem freundlichen Spiel noch so derber, lustiger Bauerntritte. Auch wo ein weiterer Steigerungsansatz (8 Takte vor B) mit etwas weicher geschlungenen Umbildungen der Violinfigur anhebt, da wirbelt auch diese gleich in einen wilden chromatischen Anstieg hinein, der sich im Taumel aller

Ende dieses Hauptthemas „bringt den höchsten Aufschwung kräftigen Wollens und dicht daneben in den Zungen von Schubertschen Entreaktes das Versagen aller Hoffnungen, somit die Gegensätze des Satzes im schroffen Widerspruch. An der Triole hält sich die Phantasie des Komponisten fest . . .“ Der Schluß der Hauptthemenwiederholung „verläuft in ein ppp und in romantische Dissonanzen, als schliefen alle Sorgen ein. Der Dichter (!) überläßt die Entscheidung über schwierige und ungewisse Fragen der Zeit und dem Schicksal.“ Vom Gesangsthema heißt es: „Zu verkennen ist nicht, daß in der zweiten Hälfte des um das Pastoralmotiv gebildeten Teils das Beharrungsvermögen des Zuhörers auf eine Geduldprobe gestellt wird. Je nachdem das Orchester besser oder schlechter ist, wird sie erleichtert oder erschwert werden“. Beim 2. Satz heißt es vom Choralthema: „Um das, was es (nämlich das vorherige 2. Thema) noch an Zweifeln zurückläßt, völlig zu beseitigen, gesellt sich noch eine zweite Weise hinzu, die ebenfalls im visionären Ton eine Art Siegesmarsch anstimmt“: schwarz auf weiß sind als Beleg die Noten des „Misterioso“ (Part. Buchst. C) angeführt. Solche Triumphe der „Hermeneutik“ genügen, um einen Blick auf die Erörterung Bruckners in einem Werk zu werfen, das bei seinem maßgebenden (und in historischer Hinsicht sonst begründeteren) Ansehen nicht nur Kritik und gesamte Fachwelt, sondern heute noch die Mehrzahl der Lernenden und der — Dirigenten zu Rate zieht. Um aber Bruckners Niederhaltung gründlicher zu besorgen, erscheinen dann noch die schon (vgl. S. 640) erwähnten „Meisterführer“ für ein Publikum, das einmal zu einer Bruckner-Aufführung zusammenströmt. Von diesem Führer zur III. Symphonie noch einige Proben am Schlusse der Finale-Besprechung (s. S. 874).

Über Bruckners I., II. und VIII. (!) Symphonie stehen bei Kretzschmar in dem 860 Seiten starken Band über die Symphonien insgesamt 24 Zeilen (S. 770), die in dem Satze gipfeln: „Seine erste und zweite Sinfonie stehen beide in C-Moll und auch seine achte ist eine C-Moll-Sinfonie geworden. Hätte ein Weltkundiger so etwas Unpraktisches getan?“ Damit ist die VIII. (Bruckners VIII. Symphonie!) erledigt, nur zum Finale erhält Rud. Louis dann noch sein Lob als Biograph, weil er zu diesem Satz „erklärt, daß Bruckner sich hier Unmögliches zugemutet habe.“ Über die IX. Symphonie steht genau eine Seite; auf das Scherzo entfallen dabei zwei ganze Sätze, deren zweiter lautet: „Die Themen sind, auch im Trio, nur Figuren, die im verminderten Septakkord (!) spukhaft, fahl, gehetzt und entsetzt hinauf und hinabjagen; als Kern der Musik trägt die Erinnerung die mörderisch dröhnenden Rhythmen der Hörner, Trompeten und Posaunen heim.“

Stimmen der trügerischen Milde seines ersten Ansatzmomentes entreißt, als triebe er ersten linden Naturhauch zu Stürmen auf. (Hohe Erregung liegt vor allem in den immer dichter hereinstoßenden, dissonierenden Blechbläseransätzen). Auch löst sich diese Steigerung in einen Höhepunkt, der in ganz andere Regionen weist als in irgendein Musikidyll, und dessen große Linienentfaltung wieder ein charakteristisches Formsymbol des 1. Satzes durchtönen läßt: die fallende Linie, die sich von den Ausstreckungen des Hauptmotivs in den Violinen ablöst und nach der Tiefe zu in den Bässen fortsetzt. Ohne Absatz in ihrem Tiefepunkt wirbeln die Motive nochmals zu einer Steigerung auf, und sie verhallt in einem Krafthöhepunkt, der in den Violinen wieder die Hauptlinie zur aufkreisenden Anfangsgrundform der allerersten Takte zurückverdichtet und wieder mit den gleichförmig betonten, weitgesetzten Akkordschlägen aller Bläser abschließt. Das ausdrückliche Akzentzeichen, das Bruckner zu jedem Taktviertel dieser Akkorde zusetzt, beweist deutlich genug, daß noch kein Tanz darin liegt. Diesen ganzen ersten Scherzoteil durchzieht ein hinreißender Gewaltzug, und doch tönt dabei etwas durch, was schon zu dem kommenden Mittelteil in Beziehung steht, der nun ganz umschlägt und in freundlicheren Tönen Brucknersche Ländlerweise durchklingen läßt, auch dies freilich nicht als „Tanzszene“, sondern wie immer als Symbolik naturhaft aufleuchtender Grundstimmung.

Solcher Charaktergegensatz will ganz aus dem seelischen Widerspiel übersinnlichen und lebenswarmen Empfindens verstanden sein. Zu sonniger Weltstimmung lichtet sich das erste motivische Kraftweben auf[1]). So ist aber auch der Mittelteil gar nicht im Gleichmaß

[1]) So muß man auch in der Wiedergabe aus diesem Mittelteil nicht falsch auf den vorherigen zurückschließen, mögen auch gleiche Motive ihr Spiel treiben und leise Ansätze schon voraustönen, sich für Augenblicke in den Stimmungen verfangen, die nun hier schmeichelnd verweilen. Doch auch im Mittelteil gilt es nun, Bruckner nicht zu banalisieren, als würde er unbefangen in Heimatsweise losmusizieren, nicht aus jeder Kraftlinie ein Geleier derb herauszuheben, aus jedem Rhythmus Bauerntritt, aus jeder leeren Quint Anstimmen der Dorfmusikanten. Auch die traulichen Weisen wollen in ihren Stimmungsdunst gebreitet bleiben, wofür freilich schon, bei einigermaßen richtigem Verständnis, Bruckners Instrumentation in genialer Weise sorgt; auch ist die ganze Teilstrecke in fernstes pp gerückt (vgl. S. 510).

dieser aufgeheiterten Weltstimmung gehalten, sondern überall von rückblassenden Schwankungen durchsetzt. Die motivische Überleitung (bei C einsetzend) vollzieht sich unmittelbar aus dem kreisenden Ansatzgebilde der Violinen, die hier in ruhige Umspielung übergehen, halb heimelige Fiedelweise, halb Naturweben, bestrickend in der Unbestimmtheit all der stimmungshaft schwebenden Übergänge. Hier gehen auch die Baßlinien mehr in die Gleichförmigkeit begleitender Rhythmen über, wenngleich sich der Liniengrundzug ihrer Steildehnung erhält, ja fast wie zum Ausgleich verstärkt: die Takt für Takt aufwärtsstreichenden Schritte werden immer weiter! Neu ist die lockende Melodie, die zuerst in den I. Violinen eintritt, aber gleichfalls in ihrem Ansatz die Steildehnung wahrt und mit ihrem Sextschritt zum 2. Thema des langsamen Satzes zurückzuweisen scheint. Die gleichfalls neu eintretende Gegenstimme (zuerst in den Bratschen) enthält deutlich die Züge jener wiegenden Bewegungen, die stets bei Bruckner in beruhigenden Teilstrecken durchbrechen (vgl. S. 671). Schon nach wenigen Takten taucht diese aufblühende Lebensfülle in eine plötzliche Einschattung zurück (aus B-Dur ins Ges-Dur), und nach weiteren vier Takten (bei D) zeigt sich dies Schwanken sogar — ganz nach Bruckners Weise — in gleichzeitigem Ineinanderwehen bangenden und lichtwärts lockenden Lebenshauchs: die Weisen, umkost von den Violinfiguren, sinken neuerdings ins pp zurück, zugleich aber gleißen sie in hellerem Instrumentalklang auf, die Hauptmelodie ertönt hoch oben in der Flöte, dann dringt durch die zarten Klangverspinnungen ein inneres Aufglühen der harmonischen Farben, ein leises inneres Schwellen und Wiederabschwellen, und schon verweht der Zauber dieses naturfrohen Sehnens. Wie ein Kindheitstraum leuchtet er auf und verliert sich wieder.

Das gleiche Motiv, das sich zu den ruhig webenden Verschlingungen umbildete, löst sich aus ihnen wieder zu anschnellender Bewegung bloßer Kraftregung, die das Wiedererstehen der anfänglichen Gesichte auslöst (bei E), die gestreckten, gespenstischen, ins Transzendente strebenden Baßfiguren neu der Tiefe entsteigen läßt, schwirrend und schwellend in die Gestaltung wirkt, all die früheren Klänge um sich anlockt und verdichtet, stets neue Züge auswirft, bald im Gewirr der aufgetriebenen Klänge sturmhaft einherfegt und alle die linde Weltverträumtheit wieder ins Grauen der übersinnlichen Fernen aufjagt; unheimlich brechen die Formgebilde des motivischen Grundbannes wieder allenthalben aus und treiben die Steigerung in die

mächtige Ausklangsfülle der steilgestreckten Akkorde. Das Ende vom Scherzo schimmert aber schon im Dur auf: es fängt das Leuchten auf, das schon das Trio zurückwirft.

Denn dieses hebt wieder die Stimmungen aus dem mittleren Scherzoteil an helleres Licht, wie dies regelmäßig bei Bruckner zu beobachten. Sie sind hier zu noch stillerer Ausstrahlung gebreitet. Es ertönen neue ländlerartige Weisen, abermals im Gegenspiel zweier Stimmen (Bratschen und I. Violine), aber zugleich zieht durch die Cellostimme noch ein Weiterwirken des steigenden Anfangsmotivs aus dem Scherzo, wenn auch in seiner Formstrenge gemildert und unter den leicht schaukelnden Begleitakkorden (II. Violine) versteckt, wieder mehr zu rhythmisiertem Akkordbaß zurücktauchend (aber man beachte das plötzliche Aufzüngeln des Formtriebes in Takten wie dem 14. des Trios!). Verborgen in der Anmut der Melodie, durchzieht auch die Hauptstimme der Bratsche der Hang zum steilen Aufstreben. Noch andere dunkle Zusammenhänge weisen in den Urgrund zurück, aus dem sich das Trio heraushebt: eine leichtgeschmiegte Achtelfigur durchwiegt die Melodie der Violine (mehr und mehr vom 10. Takt an) und fließt dann in eine gleichmäßige Achtelbildung, die dem wirbelnden Ansatzmotiv des Scherzos verwandt ist, eigentlich nur als eine gemilderte Form von ihm ins Trio gewoben ist (immer deutlicher in den Takten nach A), und dies naturgemäß mehr in Annäherung an seine Umbildung im grundverwandten Mittelteil des Scherzos. Wie dort durchdringen aufsteigende Schatten auch hier die Helle und drohen sie in düsternde Weltstimmung wiedereinzusaugen; diesen Wellengang des Brucknerschen Seelenrhythmus kann man z. B. in der Wendung vom 14. zum 15. Triotakt beobachten, der Be-Tonartswendung (zugleich mit einer Klangverdünnung), von da wieder das allmähliche Einströmen und Wiederausschwanken der aufglühenden Klangwendungen. Auch der Ausklang des 1. Trioteiles (vor B) weitet die Melodien der I. Violinen und Bratschen wieder an den fernerspannten Grundwillen hinaus, erstere sogar genau in den Oktav-, Quint- und Quartschritten der Ansatzmotive. Im letzten Schluß des Trios weisen sowohl die Streckungen in den I. Violinen als die webenden Figuren der II. Violinen schon im Verborgenen auf das innere Kräftedrängen des Scherzobeginnes und damit auf dessen Wiederkehr hin.

Der Formaufbau ist der einfache Typus mit einem ausbauschenden, durchführungsartigen Mittelteil (bei B[1]) einsetzend), ohne neues Thema, überleitend in die Reprise des Trioanfangs (bei D). Dabei liegen im Mittelteil die stärksten Rückblassungen, so gleich bei seinem Einsatz mit dem C-Dur, dann vor allem in der mystischen Abdämpfung ins c-Moll (12. Takt nach B) und hernach noch mit den Be-Tonartswendungen, von denen sich der Wiederbeginn in A-Dur (bei D) besonders aufleuchtend, aber zugleich wieder im pp-Tiefpunkt nach langem Diminuendo, abhebt. Durch dies Schwanken der Farben hindurch zieht sonst das Motivspiel gleichbleibenden Charakters (man beachte die reizvollen Belebungen des Cellomotivs!). Verglichen mit dem Scherzo trägt somit das Trio im Ganzen die entgegengesetzten Ausschwankungen; dort ist der Mittelteil der durchlichtete, hier der durchschattete Teil; auch darin kommt das wellige Verlaufsbild in Bruckners seelischem Erleben zum Vorschein.

## *Finale*

Die Formidee zeigt eine geradlinige Weiterentwicklung der Grundzüge, die im Endsatz der I. und II. Symphonie sichtbar werden. Hier dringen sie aus der alten Form heraus und schaffen zugleich mit der ganzen Größe des motivischen Problems ein Bild gärender Gewaltvorgänge, das anfangs leicht verwirren kann, aus den inneren Gestaltungswegen heraus aber einfache logische Klarheit zeigt. Vor allem ist es der Gedanke vom Wiederausbruch des 1. Themas aus dem 1. Satz, der hier bereits vom Anfangsteil an die Formanlage durchsetzt, aufbricht und den Sonatentypus bereits ähnlich stark zerstört, wie es beim Finale der IV. zu sehen war; er ersetzt ihn durch einen neuen Sinn. Es erleichtert den Durchblick durch die Formanlage, wenn man vorwegnimmt, daß das Hindrängen an das Kopfthema der Symphonie[2]) in dreimaligem Ansatz bis zu dessen vollem Wiederausbruch ausbrandet, wobei es erst der letzte Vorbruch in krönender, erlöster Gestalt ans Licht hebt. In ganz großen Ausmaßen zeigt sich damit wieder die Bedeutung der Dreimaligkeit bei Bruckner für den Erfüllungsgedanken. Dem Heraustreiben dieses

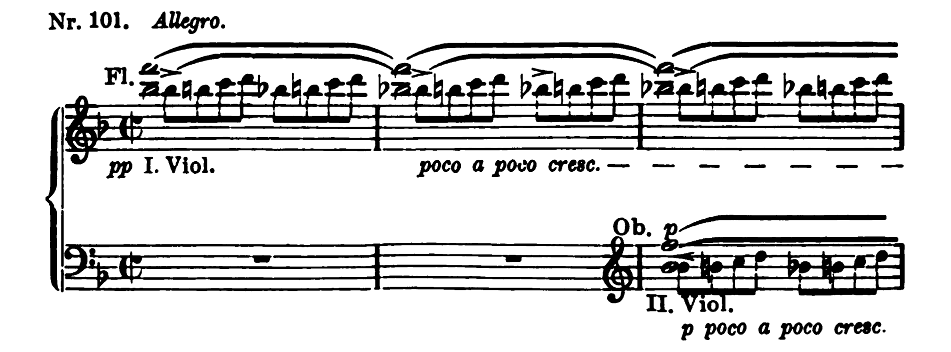
[1]) Die kleine Partitur-Ausgabe enthält den Buchstaben B erst einen Takt nach dem Doppelstrich; das ist zweifellos nur ein Versehen.

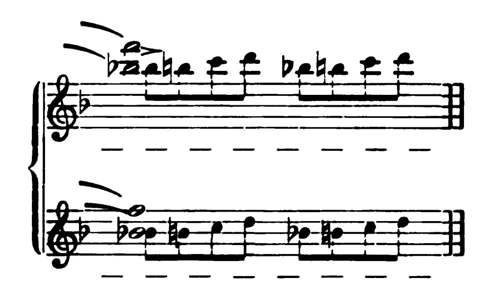
[2]) Im folgenden ist mit dem Worte „Kopfthema“ kurzweg das Anfangsthema des 1. Satzes gemeint.

Kopfthemas — es ist nicht das Streicher-, sondern das Trompetenthema — dienen die stärksten Kraftentfaltungen und damit auch gesonderte Motivbildungen, alles verdichtet sich gegen dieses Ereignis hin; zugleich tritt damit jenes schon erwähnte Schwanken zwischen einem Übergewicht des 1. Finalethemas und des Kopfthemas ein, das zunächst bei jenem ruht und sich dann gegen letzteres hin verschiebt. Die Sonatenform ist dabei so lange aufrecht erhalten, als sie — den neueren Formgedanken nicht stört (zunächst einigermaßen greifbar bis zum Durchführungsbeginn, hernach in einzeln hintreibenden Trümmern). Bruckner ist hier der Riese, der einen alten Gewaltbau zerschlägt, und selbst Themen und Satzcharakter scheinen ihn in der Wucht solchen Kraftübermaßes zu zeigen. Höchste, verfeinerte Kunstmeisterung liegt aber zugleich darin, wie auch die Durchführung dieses Wiederausbruchsgedankens im engsten Zusammenhang mit dem stilistischen Grundmotiv der Linien und Themen zutage tritt; denn mit dem befreienden Vorbrechen des Kopfthemas erscheinen zuletzt auch alle ihm von Grund auf formverwandten Finale-Themen und -Motive in die eine einfache, den Formwillen verdichtende Urzeichnung hinein aufgelöst. So steht dieses Trompetenthema zu ihnen allen am Schluß in ähnlicher Innenbeziehung wie im Kleinen am Anfang des 1. Satzes zu den vorantönenden Streichermotiven. Das sind Formvorgänge, die das Unverständnis ganzer Generationen ohne weiteres begreifen lassen; bei der berühmten Uraufführung leerte sich denn auch im Laufe des Finales der Konzertsaal bis auf wenige Jünger.

Die Anfangssteigerung verdichtet sich aus einer ganz seltsamen, neuen Urvision des metaphysischen Formmotivs. Aus gläsern durchsichtigen ersten Quintklängen der Holzbläser schwirrt es hervor:

Nr. 101. *Allegro.*
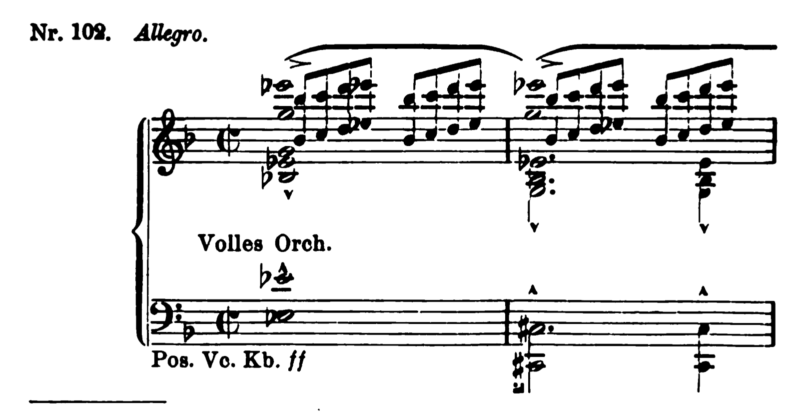




Was ist dies? Zunächst die unermüdliche Wiederholung einer raschen viertönigen Anstiegslinie; sie ist vorwiegend chromatisch, mit dem letzten Schritt wie in Weitenandeutung in einen Ganzton vergrößert. Das Ganze in seinen Wiederholungen ist ein rasches, gleichmäßiges Verstrahlen eines Steilmotivs. Schon im äußerlich motivtechnischen Sinne ist dieses übrigens bereits gleichartig mit einem häufigen Teilmotiv des 1. Satzes, das zuerst gedehnter im hochstrebigen Teil aus der Unisonbildung seines Anfangs (s. den 4. und 5. Takt in Beispiel Nr. 95), aufscheint. Ununterbrochen hier vor das Auge gehalten, d. h. vor das innere Auge der raumschaffenden, durch das Gehör aufgenommenen Bewegungsvorstellung, erhält es sich lange auf gleicher Tonhöhe, dann mit kleinen Abänderungen in der Harmonie ohne geringste Unterbrechung durch weitere lange Strecken, sogar immer weiter verstärkt und eindringlicher. Man kann sich das Kopfschütteln der ersten Zuhörer wohl denken: eine Melodie – und die meisten waren gerade auf „Melodie" in einem bestimmten alten Sinne versessen – ist das nicht, aber auch nicht Motivverarbeitung in einem Sinne, den noch viele verstanden hätten; denn gerade die Veränderung, Umbildung fehlt, es ist nichts als gleichförmige Wiederholung – es muß den Leuten vor den Augen geflackert haben. Wiederholung bedeutet hier nichts als Stetigkeit, Festhalten im tönenden Bilde: weil es ein Formmotiv, d. h. Ausprägung eines stilistischen Grundwillens, empfindet man es nicht in irgendwie störender Auffälligkeit der Wiederholung, sondern als etwas Bleibendes[1]). Damit

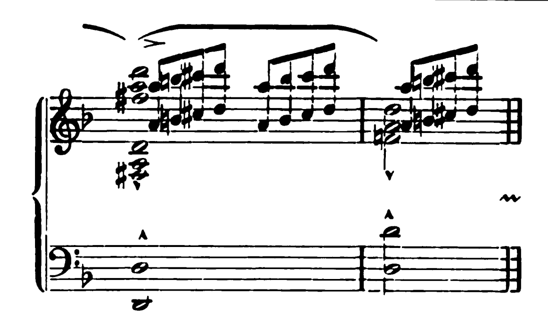
[1]) Es ist hier in reiner, abstrakter Form ein Wiederholungsgedanke, der von ferne gewissen tonsymbolischen Erscheinungen des polyphonen Zeitalters verwandt ist; wenn z. B., um es gleich an einem Einzelfalle kenntlich zu machen, Buxtehude oder Bach bei Choralvorspielen „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" ein lineares Sturzmotiv in der Tiefe sich immer wiederholen lassen, so erscheint dies auch ihrem Mystikerauge als etwas Festgehaltenes;

darf aber nicht die starke Spannungserhitzung übersehen bleiben, die in den stets gleichförmig wiederholten Rhythmen liegt.

Das Motiv ist hier auch in doppelter Hinsicht erste Werdeverdichtung: einmal als Erreger der ersten Steigerungswelle, dann im weiteren formalen Sinne als erstes Anklingen des ganzen linearen Stilcharakters; so durchzittert es den ganzen ersten Themenkomplex. Dieser Gedanke, in Verbindung mit der weiteren Thematik ist eine Geisteserfassung der Gotik sondergleichen, stärkste und genialste unbewußte Spürkraft ihres Grunderlebnisses. Das Motiv ertönt zunächst wieder mit dem Leerklang der schon erwähnten Holzbläserquinten, der gleichfalls stetig durch neue Instrumente verstärkt wird. Dabei schwellen die Klänge nach der Tiefe zu durchs Orchester, aus der sich dann (vom 9. Takt an) die riesigen Hochaufrichtungen der weiteren Thematik erspannen, unter dem unermüdlichen Durchtönen der engeren, daneben fast nur zierhaften Figuren der Höhe. Schon diese Entfaltung der ersten 8 Takte weist einen ungemein starken räumlichen Eindruck auf. Die Linie des Hauptthemas selbst:
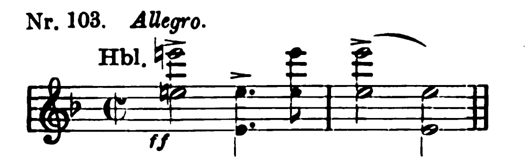



es bedeutet nicht, daß Adam nochmals und immer von Neuem fiele, sondern es hält einem das Bild, den Gedanken des Sturzes stetig vor Augen. Das Gleiche liegt z. B. den vielen bildhaften Visionen der geöffneten Himmel zugrunde, wo in Choralvorspielen, Kantaten und Oratorien ein fortwährendes kurzes Motiv verschwebenden Aufwellens wiederholt erscheint, als Träger der ganzen inneren Erlösungsdynamik wie des innerlich erschauten Bildes. Derlei trifft nun auf recht viele Motive der alten Kunst zu. Der musikästhetische Grundvorgang ist der: in das Fließende des musikalischen Verlaufs spielt ein bildhaft-räumliches Moment, in die Bewegung der Eindruck des Festhaltens. Es ist ein echter Grenzvorgang zwischen Musik und Bild und rührt an das Grundproblem der musikalischen Form (vgl. S. 239), den Widerstreit



zunächst in der Tiefe ansetzend, zeigt die Riesenstreckungen eines alterierten Dezimschrittes, erst abwärts ausgreifend zur Wiederhochstrebung einer Oktave. In der Linie liegt eigentlich eine kühne Umgestaltung des Trompetenthemas aus dem Anfang des 1. Satzes, nicht bloß gemeinsame Formstrebung; sie ist ihm auch im Rhythmus verwandt, und in der wilden Verkrampfung liegt dabei nur der Wille zur schließlichen Rückerlösung in dieses Kopfthema ausgeprägt, was sich im Laufe seines befreienden Wiederausbruchs noch deutlicher zeigen wird. So ist die Verschiedenheit der Anfangsthemen beider Ecksätze von vornherein nur eine bedingte. Andrerseits aber spielt unverkennbar eine Gleichartigkeit mit einer Kernverdichtung der Scherzothemen (s. dort 11. Takt nach A) mit, die insbesondere auch in der Harmonik zum Vorschein kommt; der gleiche Spannungsakkord ist hier zu 2 Takten gedehnt und auch die Baßschritte lassen die Gleichartigkeit erkennen.

Überall verzweigt sich nun die Stimmenfülle in Riesenstreckungen. Man betrachte (vom 13. Takt an) die dauernden eckigen Oktavbewegungen der Bässe und zugleich die hoch ausgeworfenen Gegenstimmen der Holzbläser:



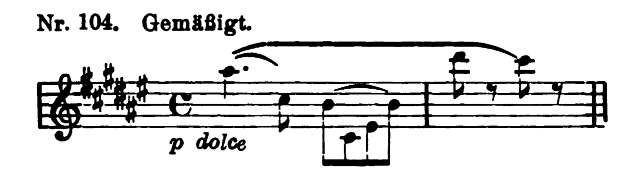

Es sind hellere, auch in klare Oktave gelöste Wiederspiegelungen der Baßlinie aus dem Hauptthema (s. Nr. 102), der Rhythmus ist

zwischen der strömenden Kraft und ihrer raum-zeitlichen Bewältigung. Hier nun, bei Bruckner, liegt nichts bildhaftes, sondern formal-räumlicher Stilausdruck vor.

zugleich beschleunigt. Dabei ist noch folgendes zu beobachten: überall sind solche Beschleunigungen (Diminutionen) im Ausstrahlen aus der Klangmitte gegen die höheren Regionen gebracht; welche Raumbezwingung liegt in solcher Innenperspektive der Horizontverkürzungen! Ferner durchzieht die gleiche Stelle eine sinkende Folge choralmächtiger Posaunenakkorde, deren Randstimme (in Oktaven mit den Bässen) wieder die für die ganze Symphonie charakteristische fallende Tiefenlinie hervordringen läßt. Und nun betrachte man die Motivik, die sich einige Takte später (vom 17. Takt des Anfangs) zugleich mit dem Forttönen des Achtelmotivs und der weitschrittigen Bässe in den Bläsern kettet: erst biegt aus den Posaunenakkorden eine scharf zur Höhe gewinkelte Wendung mit dem übermäßigen Quartsprung ab, aus der sich unmittelbar ein steiler Oktavschritt (der Motivik des Hauptthemas entstammend) in den Hörnern fortsetzt, um selbst nur in Fortsetzung zur Höhe eine Wiederholung des übermäßigen Quartschrittes in den Holzbläsern auszuwerfen: es ist das Ausschwingen einer Höhenstreckung aus der andern. In raschem Zuge wiederholt sich dies von der Tiefe zur Höhe zu als treibende Bewegung durch die ganze Steigerungsentwicklung, als Ganzes selbst ein Teilgebilde des ersten Themenkomplexes, und stellenweise erscheint auch bloß die Aufwärtsbewegung eines Quintsprunges in den höchsten Bläserstimmen.

Die Steigerung vollzieht sich deutlich in zwei großen Wellen; die eine klingt auf der Dominante (bei A) ab, zuletzt mit der bloßen Anfangsfigur der Violine und den leeren Holzbläserquinten, worauf sich ohne vollen Absatz in rascher Klangverdickung ein Neuansatz der übrigen Motive bildet; dieser klingt gleichfalls in die allein weitertönende Achtelfigur aus, (vor B), aber dabei ist auch diese über vier Ganztöne c – d – e – fis gestreckt, hernach noch klaffender zum Ausklang in einer alterierten Sekunde: c – d – es – fis, im letzten Vertönen schließlich zu Viertelbewegung verlangsamt und in den tiefen Holzbläsern ganz verlöschend; auch in dieser Linienform konzentriert sich nochmals die formmotivische Grundstrebung.

Das zweite Thema hebt sich als der typische Gesangsthemengegensatz (in Fis-Dur, bei B) ab. Die Grundzüge der Steildehnung weiten das ganze Gebilde; sie sind sofort in der I. Violine offensichtlich:




aber auch ins Verborgenere hinein zu verfolgen; so ist die Bratschenbegleitung (vom 3. Takt an auch die der II. Violine) über allerweiteste Schritte ausgestreckt, und dies steigert sich in der Fortführung noch mehr. Das Thema hat ein doppeltes Gesicht, trägt den Keim zu zwei verschiedenen Charakterentwicklungen in sich und dies spiegelt sich auch in zwei hauptsächlichen Teilthemen. Das eine davon ist der Komplex aller Streicherfiguren; er gemahnt an das Trio und schon an den mittleren Scherzoteil, auch eine unmittelbare Gemeinsamkeit ist vorhanden: die leicht gewellte Figur, die im 1. Takt in der II. Violine, später vielfach in der Oberstimme erscheint; sogar ein gewisser Ländlereinschlag liegt trotz des $^4/_4$-Rhythmus in den Melodiewendungen; wie in diesen Episoden des vorherigen Satzes glüht auch hier lebenssehnendes Fühlen auf. Darum liegt auch im Anfang in dieser ganzen Streicherthematik das Vorherrschende, und sie überleuchtet das andere thematische Teilgebilde in den Bläsern (Posaunen und Hörnern), obgleich dieses schon in der Klangfarbe durchdunkelt und auch in der Melodie keineswegs zu bloßer Begleitung herabsinkt; aber später dringt dieses andere Teilthema mehrfach als der Hauptinhalt hervor, einmal bildet es sogar für längere Strecke die alleinige Andeutung vom Wiedereintritt des gesamten zweiten Finalethemas. Die Bläserakkorde tragen Choralcharakter und bringen zudem ein Hauptelement aus der Gesamtmotivik des Satzes herein, die verdüsternden fallenden Linien. Sie enthalten auch eine Verwandtschaft mit den Posaunenakkorden, die im 1. Themenkomplex (erstmalig im 12. Takt) einsetzten. Schon das ist formal höchst merkwürdig, daß in das eigentliche Gesangsthema der Choral unmittelbar eindringt; im Charakter aber ist es eine der unmittelbarsten Spiegelungen von Bruckners Psyche; hier zeigt sich gleich in tiefster Durchsetzung bange Beschwernis und frohe aufblühende, in mildem Glanz ausgesponnene Musik[1]). Und daß sich dies Schwan-

[1]) Deutlicher könnte sich der Gegensatz nicht ausdrücken als in der harmonischen Schreibweise: Bruckner schreibt die Streicher in Fis-Dur, die Blechbläser in Ges-Dur. — Ernst Decsey (a. a. O. S. 126) berichtet von

ken zwischen beiden Grundstimmungen später in ähnlichem Widerspiel vollzieht wie im 3. Satz, fast noch gesteigert, zeigt schon ein Blick auf die ganze Weiterentwicklung. Jedenfalls einer der sonderbarsten Brucknerschen Themenkomplexe, dem ersten dieses Finales an Dämonie und innerer Ereignisfülle ebenbürtig.

Nach den ersten jener Ausschwankungen, die hauptsächlich in der äußeren Dynamik zum Ausdruck kommen (man beachte auch das p subito im 7. Takt!), gemahnt namentlich der Neuansatz mit der plötzlichen Be-Tonartswendung (bei C) an die verblassenden Rückungen im Trio; es ist aber auch kennzeichnend, daß damit der choralähnliche Thementeil sogleich vorschwingt, zuerst milde in den Orgelklängen der Holzbläser, dann im Wechselspiel mit den Hörnern, schließlich immer mehr in den Blechbläserklängen mit Posaunen zur Grundfarbe zurücktauchend. Dies vollzieht sich über die Entwicklung des übrigen zweiten Themas hinweg, bis zu seinem Abklingen (vor K), zeigt aber dabei auch auffällige Vereinfachung und Zurücktreten der Streicherthematik; zwar umwebt sie durchgängig, sogar in den höheren Stimmen, die Bläserakkorde, aber die ursprünglich kühn aufgeschwungene Melodik legt sich mehr und mehr über akkordliche Umspielungslinien, wobei sich ein merkwürdiges, ganz der „unendlichen" Melodie eigenes Ineinanderfließen zweier Teillinien vollzieht: die Schlingungen der Oberstimme sind ein Mittelgebilde zwischen den hoch aufgeschwungenen Anfangsfiguren der I. Violine und der gleichmäßig schaukelnden Achtelfigur in der II. Violine (schon im 3. Takt nach C wird dies sehr deutlich).

Das Spiel der symphonischen Steigerungswellen ist ungemein bewegt; auch das bringt eine eigentümliche Unterscheidung von der gleichmäßigeren Ausspinnung der meisten Gesangsthemen; alles ist hier von beunruhigten seelischen Unterströmungen durchwogt. Wo es dem Ende zu geht, dringen die hochgeschlungenen Melodiekurven wieder auf (von F an), aber charakteristischerweise immer unter plötzlichen Tonartsblassungen und pp-Rückungen. Hernach (um H)

---

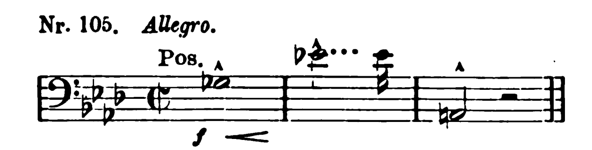
einem gelegentlichen Ausspruch Bruckners betreffend die Gleichzeitigkeit von Tanz und Choral: „Sehen Sie, hier im Haus großer Ball — daneben liegt der Meister auf der Totenbahre! So ists im Leben und das habe ich im letzten Satz meiner dritten Symphonie schildern wollen: die Polka bedeutet den Humor und Frohsinn in der Welt — der Choral das Traurige, Schmerzliche in ihr". Es versteht sich, daß auch diesen Worten nur der Wert eines Vergleichs, nicht einer Deutung zukommt.



gehen sie in sinkende Figuren voll elegischen Ausdrucks über, und das letzte Abklingen des 2. Themenkomplexes vollzieht sich mit den Choralklängen allein (in den Hörnern, 3. Takt nach J), unter schwachem Nachzittern der letzten Streichermotive.

Der kräftige Volleinsatz bei K sieht auf den ersten Moment wie ein drittes Hauptthema aus. Für sich, wie aus dem Gesamtzusammenhang betrachtend kann man es nur bedingt so bezeichnen. Es ist eine merkwürdige Übergangsform zwischen Entwicklungsmotivik und selbständigem Thema, und dabei mag man sich erinnern, daß Bruckner im I. und II. Finale auch das 3. Hauptthema unterdrückt hat, möglicherweise aus einer konzentrierenden Gegenstraffung gegen die Riesengestaltung und die übermächtig durchwogten Innenvorgänge. Zunächst erscheint hier ein sehr seltsames Unison sämtlicher Instrumente, aufgebrochen in synkopischem Nachschlagen der tiefen. An sich wäre es das Entwicklungsmotiv eines leichten Hin- und Herwellens, aber gleichfalls unter dem Bann der stileinheitlichen Gesamtmotivik ganz gestreckt mit seiner Schlußbiegung (am Ende des 2. Taktes) abstürzend; auch in die Unisonführung über mehrere Oktaven schlägt die Einstimmung mit dem gesamten Formwillen. Die schlichte Linienwellung, die sonst mehr in dünnen Gebilden aufscheint, trägt hier starrere Gedrungenheit steilragender Architektonik, andrerseits bleibt die Rhythmik ungemein wuchtig, beinahe ungebärdig, das Riesenhafte des ganzen Satzcharakters kommt hier zu vollstem Ausdruck. Zwar tritt nur der reinen Linienzeichnung nach eine Gleichartigkeit mit den bisherigen kurzen Wellenlinien des Werkes hervor, so etwa mit den unmittelbar vorangehenden aus dem 2. Hauptthema oder aus dem 3. Satz; indessen sind solche Entwicklungsgebilde gar nicht sosehr aus der Sonderthematik als aus der Dynamik des formalen Augenblicks bedingt, und in ihr zeigt sich auch gleich der eigentliche Sinn und die Bestimmung dieses Gebildes. Es ist nur Kraftansatz zum Wiederausbruch des Kopfthemas (vom 1. Satz). Das vollzieht sich in mehreren Entwicklungswellen und zeigt dabei noch sehr fesselnd das Schwanken zwischen entwicklungsmotivischer und selbständiger Form. So kann man nach dem ersten Kraftansatz einen Ruheteil beobachten (13. Takt nach K), in dem das Wellenmotiv zu einer zarteren Melodie ausgesponnen und dabei von einer leicht schaukelnden Begleitung ge-

tragen ist; unter liedartigen Rundungen verweilt es eine Zeitlang in dieser Abstillung, ehe ein neu ausbrechender Volleinsatz, eine von Bruckners charakteristischen Entladungen nach längerer Verhaltenheit (bei L), das Motiv wieder zu seiner eigentlichen Bestimmung treibt: schon nach 4 Takten entstehen, noch auf ein und demselben Ton, in den Hörnern punktierte Rhythmen, aus diesen bildet sich (wieder 3 Takte später) unter dem Sturm der übrigen Kraftentwicklung ein Oktavsprung zur Tiefe und gleich hernach setzen in der Posaune (9. Takt nach L) die ersten Gebilde an, die deutlich hinweisen, wohin es aus all der drangvollen Gestaltung will:




Es ist das Trompetenthema vom 1. Satz (s. Nr. 93), aber nicht in seinen befreiten Zügen, sondern verkrampft in verzerrteren Intervallen, auch nicht in seinem geradlinigen Anfang, sondern in wild gebäumtem Auf und Ab; zugleich aber tritt darin die verborgene Identität dieses Anfangsthemas mit dem des Finales (s. Nr. 102, Baßstimme) hervor; man kann dies Posaunenmotiv in Nr. 105 gleicherweise von beiden ableiten, mit andern Worten: es ist wieder eines jener Mittelgebilde, die den Übergang eines Themas in das andere, eine gemeinsame Umbildung enthalten – echteste Kunst und formsymbolische Anwendung der unendlichen Melodie. Überhaupt feiert in diesem ganzen Teil Bruckners Überleitungskunst Triumphe. Weiter zurückblickend kann man nun erkennen, welche Bedeutung schon nach dem Themeneinsatz (7. Takt nach K) den punktierten Hörnerstimmen zukommt. Auch die folgenden Umbildungen des Posaunenmotivs sind immer weiterer Drang zum reinen Ausbruch des Trompetenthemas vom 1. Satz, das aber hier nicht in der Ursprungsform folgt. Es bleibt beim Willen zu ihm, und dies ist der Sinn des ganzen Satzteiles. Dabei wandelt sich das ursprünglich (bei K) einsetzende Motiv in weitgestreckte Bewegungen über akkordliche Umrisse, die ganze Steigerung schwillt klanglich auf, und in den Holzbläsern erscheinen (anfangend vom 9. Takt nach L) neue Höhenstrebungen, immer wiederholt in der Art der Anfangsfigur dieses Satzes, eigentlich nur erregter aufwellende Umbildungen

von ihr. Das Gesamtbild zeigt (bis zu M) im Mittelmassiv das gestreckte, sogar überstreckte Anfangsthema, nach der Höhe und Tiefe ständig ausstrahlende Bewegungen, indem gleichzeitig mit den erwähnten Holzbläseranstiegen die Streicher der Tiefe zu in großer Absteilung verlaufen.

Liegt also ein drittes Hauptthema in diesem ganzen bei K einsetzenden Komplex vor? Sein motivisch leitendes Gebilde, das Ansatzmotiv bei K, ist einer Teilfaser des zweiten Themas verwandt und ersteht als Entwicklungsmotiv, das zum Anfangsthema hintreibt, daher auch seine tobende Kraft; es ist starr und wild zugleich. Trotzdem es einmal mehr in sich zu verweilen scheint (vom 13. Takt nach K), ist es den ganzen Entwicklungen nach nicht Kern, sondern Funktion. Man kann von einem dritten Ansatzteil des Finales sprechen, aber die Frage nach dem Bestand eines eigentlichen dritten Hauptthemas erträgt weder ein eindeutiges ja noch ein nein, weil damit das Wesentliche, das im Werden begriffene Übergangsstadium zur Herausbildung eines dritten Themas zerstört würde. Es ist ein herrliches Bild von der Auflösung des Begrenzten ins dynamisch Triebhafte. Im Ganzen wächst also die bei K einsetzende Motivik der Bedeutung eines dritten Themas entgegen, aber ebenso wie in motivischer trägt es auch in formaler Hinsicht noch keine ganz selbständige Bedeutung. Gerade das Hinaustreiben gegen das Anfangsthema des 1. Satzes zu schließt die Finale-Exposition und gibt ihr ihren Sinn. Zugleich erkennt man die volle Abkehr vom Sinn des klassischen „Schlußthemas".

Was folgt, sind (um N) die dumpfen, anfangs wieder choralartigen (aus dem Blechbläsersatz des 2. Hauptthemas gebildeten) Vorbereitungen der Durchführungsstürme. Auch die ersten neubelebenden Momente und dann der ganze nächste Teil sind mit den ersten Finalemotiven gebildet. Bis dahin wäre also der Sonatentypus im Großen und Ganzen unter Bruckners wesentlichen Umformungen gewahrt. Im Folgenden weichen die Umrisse anderm Sinn. Der Weg ist, im Großen überblickt, dieser: das 1. Hauptthema erscheint in äußerst stürmischen Steigerungen durch starke Be-Tonarten getrieben, alle seine Teilmotive durchdringen die Verarbeitung. Neuartig ist besonders, wie sich die Klangmassen wiederholt plötzlich auflichten und in Brucknerschen Weitenwirkungen für kurze Augen-

blicke ein dünneres Klanggewebe aufscheinen lassen, das die Hauptzüge vereinfacht in einen Augenblick zusammendrängt, die großen Baßschritte als herausragende Spitzen in die Oberstimmen auswirft, z. B. in den 12 Takten vor P. Der ersten, von As-Dur (bei O) ausgehenden Steigerung folgt nach einem Abklingen zum pp[1]) ein neues Aufschwellen (in Des-Dur bei P).

Diese neue Steigerungswelle ist bald nach dem Ansatz dadurch gekennzeichnet, daß das Hauptthema zu Sequenzen übergeht, erst auf ges einsetzend (5. Takt nach P), dann nach 4 Takten auf as; nach weiteren 4 Takten nun (bei Q) erscheint das Thema in leichteren Ansätzen in den Höhen und dünner gesetzt, und zwar mit dem gleichen Spannungsakkord beginnend (cis—es—g—b) wie beim ersten Eintritt zu Beginn des Satzes; dies ist deshalb erwähnenswert, weil darin, soweit man im Untergrunde Spuren der Sonatenform sucht, eine vage Reprisenandeutung liegt. Eine andere Stelle käme hierfür nicht mehr in Betracht. Freilich bricht dafür eine andere Formanlage völlig deutlich durch: eine groß zusammenhängende, aus vielen Teilwogen bestehende Steigerung, die gegen den zweiten Ausbruch des Symphonieanfangs hintreibt. Das schließt immerhin nicht aus, daß man in diesem Vorgang eine innige Zusammenziehung von Durchführung und Reprise sehe, insbesondere erinnert diese Stelle daran, daß sich in späteren Werken auch sequenzierendes Ausströmen der Durchführung in den Reprisenteil hinein findet. Aber nicht nur dem Charakter, sondern der Tonart nach geht es zunächst in Durchführungsart weiter; das Hauptthema verweilt nicht in der kurz berührten Anfangstonart, sondern setzt die vorhin begonnene Sequenz in beschleunigtem Auftrieb fort. Zunächst zweitaktig, dann rasch in fortschreitenden weiteren Verkürzungen, zuletzt ausschließlich mit einem Teilmotiv vorwärtshastend, das aus enger Zusammenziehung der punktierten Rhythmen vom Hauptthema entsteht (vom 7. Takt nach Q). Damit geht es nun in einen Höhepunkt, von dem das gleiche Motiv auch in seine fallende Umkehr umschlägt und die allmähliche Wiederauflösung der ganzen Spannungsverdichtung einleitet. Die Chromatik gibt dieser Teilentspannung etwas gepreßtes.

Vom Abklingen aus setzen neue Steigerungswellen ein, bei denen der Zielgedanke deutlich wird: schon bei R beginnen mit der Um-

[1]) In diesen pp-Takten ist besonders bemerkenswert, wie sich zugleich mit der Entspannung eine Neuvorbereitung durch das plötzliche Auflichten zum A-Dur-Akkord ankündigt.



kehrung des 1. Finalethemas undeutliche Rückannäherungen an das Kopfthema der Symphonie, auch die Steigerung nimmt erregteste, krisenhafte Formen an, stetig von dem chromatisch sinkenden Motiv der letzten Entwicklung überpeitscht. Bemerkenswert ist auch das mehrfache Auftreten der fallenden Baßlinie, während der ursprünglich sinkende Akkordzug der Posaunen im 8. Takt nach R in steigender Umkehrung erscheint, sich in eine Anstiegsbewegung der Trompete fortsetzt (2 Takte vor S) und schließlich (bei S) in der Trompete das Anfangsthema auswirft, diesmal der reinen Ursprungsform im 1. Satz stärker angenähert als beim ersten Ausbruch (bald nach L): nebst der ursprünglichen Klangfarbe (Trompete) weist es diesmal die Anfangsintervalle unentstellt auf, über Quart und Quint zur Oktave abwärts ($\bar{g}$ – d – g). Ferner setzt es sich rasch in das weitere Triolenmotiv (das frühere Male ganz fehlte) fort, aber nur in rhythmischer Andeutung der Triole auf gleichbleibenden Tönen. Im übrigen bleibt es auch hier beim Drang gegen den freien Ausbruch hin, das Gebilde erscheint zudem noch in Engführung (mit Holzbläsern) verstrickt und auch in eine sonst noch keineswegs entladende Symphonik, ferner noch nicht in der Anfangstonart. Immerhin tritt mit dem G-Dur-Ausklang schon Aufhellung und subdominantische Annäherung gegen jene ein. Aber wie man Bruckners Musik stets in großen Bogen übersehen muß, ist es wesentlich, diesen Moment des drängenden Wiederausbruchs dem ersten (zu Ende der Exposition) gegenüberzuhalten und das stärkere Durchringen gegen das Lösungsziel hin zu erkennen.

Wenn man die Stelle bei Q als versteckte Reprisenandeutung auffaßt, so findet das eine Stütze darin, daß Bruckner nun auch mit dem 2. Thema einsetzt (T); aber schon die Tonart (c-Moll) würde dem widersprechen, dann noch eine völlig geänderte Eintrittsform des Themas. Jedenfalls aber liegt der Hauptinhalt in der formdynamischen Bedeutung eines in weiter Ruhe beginnenden, daher zum ruhigsten Thema greifenden Neuansatzes; denn es ist im Wege des Finales der dritte, entscheidende, zum Wiederausbruch hinausleitende. Auch das aber zeigt wieder, daß dieser Anlagegedanke die herkömmliche Struktur durchaus überkreuzt, denn es wäre ja in Übereinstimmung mit der Dreiteiligkeit: Exposition – Durchführung – Reprise denkbar gewesen, diesen dritten Hauptansatz mit dem

Repriseneintritt zusammenfallen zu lassen; Bruckner bringt ihn aber mit dem 2. Hauptthema.

Aus dieser dynamischen Funktion ruhigsten Anhebens ist es zunächst gegeben, daß dieses Hauptthema mit seinem choralartigen Teilgebilde zuerst allein einsetzt (s. S. 865), wobei auch dies zunächst gar nicht in Akkorden gesetzt, sondern in einer Cellomelodie ertönt, dazu in einer neuen Veränderung: vorausstönend und umhüllend erscheinen leise Pizzikato-Akkorde, demnach ähnlich der schon im Andante der II. Symphonie beim 2. Thema vorliegenden Einführungsweise (vgl. auch S. 526f.). Aber diese Pizzikato-Akkorde enthalten selbst einen sinkenden Melodiezug, der mit dem sinkenden, dem größeren Linienteil der Choralmelodie zusammenhängt. Bald treten auch die Choralklänge in den Blechbläsern zur Cellomelodie. Die erste Entwicklungswelle schließt mit dem allmählichen Verklingen der Pizzikato-Töne. Jetzt erst erscheint auch (bei U) das anmutig geschlungene Streicherthema, das ursprünglich zugleich mit dem Choral eintrat. Daß aber dieser erst für sich vorweggenommen war, entspricht noch in dem weiteren Sinne der Form, daß sich damit wieder die Endvorbereitung nach Bruckners Art im Choral ankündigte, und indem nun auch die freundlicheren Teilgebilde der Streicher hinzutreten, kommt dem bereits (ganz ähnlich wie im Finale der Vierten, s. S. 654) zugleich die Bedeutung eines Wiederauftauchens milderer Bilder im Wege der eindüsternden Vorbereitung zu. So sind auch diese Streichergebilde geblaßt; welcher Gegensatz des As-Dur zu ihrer ursprünglichen Lichtdurchwirkung im Fis-Dur! Ferner erklingen nun die Choraltöne sogleich schwer und trotz des p fast stets in sämtlichen Blechbläsern. Hernach verschweben sie wieder in Holzbläserakkorde (bei V und vom 8. Takt nach V an), und dabei lösen sich wie im Expositionsteil die Streichermelodien zu einfachen umspielenden Motiven auf; aber diesmal tragen sie in eine Steigerung hinan, welche ziemlich rasch das Steilmotiv des halbselbständigen dritten Themas auswirft (W); auch diesmal ist seine Funktion die eines Heraustreibens vom Anfangsthema des 1. Satzes.

Hier zeigt sich noch von neuer Seite, daß es nicht ganz selbständige Bedeutung eines dritten Hauptthemas zu beanspruchen hat, indem es gleich mit dem 1. Finalethema zusammen eintritt, das von ihm nur in der Höhe umspielt erscheint. Auch dieses mächtig die Orchestertiefen durchdringende Finalethema nimmt wieder an dem Hinausdrängen zum Kopfthema Teil; hatte es sich schon früher

zweimal gegen dieses hin in seinen Zügen umgeformt, so äußert sich das jetzt noch in einer andern Weise: es erscheint zwar in seiner unentstellten Form als Finalethema, aber fortgesetzt von einer Triolenfigur (erstmalig im 4. Takt nach W), die deutlich auf die Triole vom Trompetenthema des 1. Satzes, ebenso auf ihre Neuandeutung in der zweiten großen Finalesteigerung (nach S) hinweist. Die Kombination des gestreckten Motivs in den hohen Instrumenten mit diesen tiefen Motiven gibt wieder ein symphonisches Bild von ungeheuren Steilstrebungen. Das erste verliert sich aber bald in geradlinig sinkende Bewegung, die in einem großen Aufriß von der Höhe bis in die Baßinstrumente das Abklingen dieses Teilansatzes durchzieht. Das Grundmotiv der fallenden Linie kommt dabei in seiner Stimmungswirkung namentlich im Tiefeteil wieder zur Geltung. Auch ein neuer Sturmansatz fegt dazwischen und verklingt in leichten Wellungen zur Tiefe, immer deutlicher gegen die düsternden Endstimmungen zu; er setzt (bei X) zugleich mit dem Finalehauptthema (Blechbläser) ein, und auch dieses nähert sich dem Thema des 1. Satzes weiter, indem es in Umkehrungsform die Züge annimmt, in denen es ihm schon früher zugestrebt. Aus den letzten Tiefenbewegungen dieser Entwicklung bricht wie Sturm aus der dumpfen Stimmung die gewaltig aufwirbelnde Unisonlinie (vgl. Nr. 15), die den letzten Endausbruch vorbereitet. An ihrem Höhepunkt (Y) bricht sie plötzlich ab, und wie in einen Absturz zurückgeschleudert läßt die Symphonik tiefe, erwartungsschwere Bläserklänge aufdringen (ganz gleichartig, wie hernach bei den gleichen Unisonlinien im 1. Satz der Vierten). Psychisch aus Bruckners dunklen Wegen gegen das Licht hin betrachtet, liegt darin ein Augenblick, worin vor der letzten blendenden Lichterreichung alle inneren Kräfte zurückgeworfen sind. Zu ihr öffnet sich in den verhaltenen letzten Tiefenklängen eine intensive harmonische Spannung, die das ganze lichtdurchflossene Ende mit einem plötzlichen Aufstrahlen des vollen Orchesterklanges im D-Dur aufreißt.

Hier ist die thematische Läuterung vollzogen: das Trompetenthema des Symphonieanfangs ersteht in seiner klaren Gestalt, gelöst über die Dreiklangstöne und noch in einer symphonischen Schlußausbreitung durchgeführt, auch in seiner ursprünglichen Klangfarbe, die sich aber hier teilweise mit den schwereren Posaunenklängen durchmischt, im strahlenden Glanz noch Brucknersche Grunddüsterungen durchdringen läßt. Der volle Orchestersatz wogt in den

typischen orgelartigen Höhepunktsklängen; (liegende Holzbläserakkorde, die fließenden Triolen diesmal in den Hörnerakkorden). In der Höhe aufstrahlende Anstiegsfiguren der Violinen, die das kurze Eingangsmotiv des Finales in gelöster Weitung hoch aufflackern lassen, mit den Spitzentönen stets in die hell aufzündende Durterz hinauszüngelnd, im Auslodern des Licht- und Flammentaumels dann auch in den pfeifenden, höchsten Holzbläserklängen aufscheinend. Das Ende läutert in die Urschritte von Quint und Oktave hinaus, in denen zum Schluß mit dem Themenanfang das Motiv des Formwillens an sich, in reiner Ausprägung erscheint; daher das Unison der letzten 5 Takte[1]).

---

[1]) Auch zur III. Symphonie (vgl. Anm. S. 640) erschien ein „Meisterführer" von Walter Niemann (Verlag der Schlesingerschen Buchhandlung, Berlin); die Erläuterungen wären der Verteilung unter jenes Publikum würdig, das bei der berühmten Uraufführung fluchtartig den Saal verließ. Unter dem obligatorischen Gegenhinweis auf Brahms belehrt gleich die Einleitung über den bei Bruckner „oft hervortretenden Mangel an Selbstbeherrschung und Mäßigung in der formalen Gestaltung, eine wohl auf ungenügende, allgemeine Bildung zurückzuführende unzureichende Beherrschung der in logischer Weise gehandhabten Kunst ‚motivischer Entwicklung', woran besonders die Durchführungsteile seiner Werke kranken". Der Verfasser mag auch selbst wieder wissen, woher er das Recht nimmt, dies Werk schlechtweg als symphonische „Programm"-Dichtung vorzuführen und eigene Geschmacksblüten seinem Opfer Bruckner zuzuschieben; das dankbar staunende Publikum erhält eine ganze kriegerisch-moralische Handlung vom Kampfe eines Helden vorphantasiert; sein Thema sei das anfängliche der Trompete und von da an bestehe er allerhand musikalische Abenteuer, z. B.: „Die das Motiv (d. i. jenes Heldenthema) kanonisch beantwortenden Holzbläser ermutigen zu erneutem Versuch, auch das Horn, dasselbe in der Umkehrung bringend, bietet dem Streiter seine Unterstützung an... Der Held verspart sich den entscheidenden Kampf und gibt sich nun, nachdem er einmal seine Kraft erprobt, ganz dem beruhigenden Einfluß schöner Natur hin . . . Sorgen ziehen wieder in des Helden Brust ein . . . Sein Bitten fruchtet ihm nichts; wie ein furchtbares „Nein" schmettern ihm die Posaunen, Trompeten und Hörner ihre Antwort entgegen . . . Mit vorsichtigen, festen Schritten (Streichorchester pizz.) geht der Held seinem Widersacher entgegen, der sein Nahen mit wachsendem Zorne verfolgt und vergebens Einhalt gebietet. Die Wiederholung des Zornmotivs in immer straffer Rhythmik und atemloser Hast unter gewaltigem crescendo und komplizierten kanonischen Verschlingungen malt uns seine Wut. Da endlich geraten beide Helden aneinander." In diesem Stile durch alle vier Sätze, wobei die „Analyse" gar nicht mehr den Satzaufbau nachweist, sondern alle jene Momente aus der Handlung mit einzeln herausgerissenen Motivstimmen illustriert; dabei sind oft gar nicht eigentliche Themen, sondern Umbildungen längst eingetretener

Verglichen mit dem I. und II. Finale zeigt das III. somit vor allem die zielbewußte Durchringung zum leitenden Formgedanken vom Wiederausbruch des Symphonieanfangs. Auf dem Wege zur Vierten ist es auffällig zu beobachten, wie Bruckner die stärksten Umgestaltungen der äußeren Formanlage im Finale sucht, und wie er dieses zugleich in der Fülle der Inhalte, der Probleme, in der Grundauffassung wie in den Ausmaßen über den klassischen Finaletypus hinaussteigert. Für die einzelnen Gesichtspunkte der Formentwicklung dieser und der übrigen Sätze bis zur IV. Symphonie bedarf es keiner Zusammenfassung mehr, da sie durchgängig verfolgt wurden und durch die Analysen leiteten; aber sie alle zeigen bis in Einzelheiten, wie bis zur Dritten Bruckners Sondermerkmale frei werden, die längst in seiner mystischen Verhaltenheit schlummernd und erwachend zu erkennen waren. Mit der Dritten, insbesondere ihrem Finale, ist vor allem noch eine Erscheinung weiter ausgeprägt: das Endereignis wird leuchtender, die bange Vorbereitung dunkelt in schwerere und verborgenere seelische Tiefen hinab. Farben und Stimmungen sind schon das ganze Werk hindurch in weitere Grenzgebiete aufgespalten; gerade dem romantischen Fühlen kommt Bruckner damit näher. Mit den Gegensätzen werden auch Farben und Einzeltönungen satter. Die „Romantische" Symphonie steigt

---

als neue Gebilde angeführt. Die Schauerballade vom Kampf im Finale (unter ff und pp mit „Bundesgenossen"-Motiv, Trostverheißung, Siegesrausch u. a. m.) ist für sich schon lesenswert. Bei solcher Einsicht in das Wesen von Bruckners Symphonie kann es auch nicht an Ratschlägen fehlen, wie er es hätte machen müssen, z. B.: „Man kann mit Recht einwenden, ob Bruckner nicht logischer seine prächtige, dem ersten Satz zugrunde gelegte Idee (!) durchgeführt hätte, wenn er den diesem Kampfe folgenden zweiten Teil des Zornmotivs und das nach einer Fermate von den zweiten Geigen intonierte Motiv 6 (in der Umkehrung) in dem ersten Teil der Durchführung, welcher dem die Entscheidung des Kampfes versinnbildlichenden fff-Einsatz des Hauptthemas vorangeht, gebracht hätte." Derlei berechtigt zu dem Schlusse, daß das Finale „infolge nicht genügender Durchdringung und harmonischer Verarbeitung des gegebenen Materials neben seiner ermüdenden Länge nicht zu den glücklichsten Schöpfungen Bruckners gehört." Bruckner erhält seine schlechte Note, und das Publikum darf sich größere Anstrengung zu seinem Verständnis ersparen, fühlt sich schon von vornherein über ihn erhaben. Vorwürfe der „Trivialität (z. B. beim 2. Finale-Thema!!) fehlen auch nicht, ebensowenig natürlich „Reminiszenzen"-Entdeckung, deren Methode noch gelegentlich des Niemannschen Führers zur Fünften näher betrachtet werden soll (s. S. 900, Anm.).

auf. Gerade aus dem großen Leuchten des Endes scheint Bruckner, der Mystiker, ihre Farben aufzufangen. In ihr wird dann auch die thematische Urbewegung von Grundton zu Quint aus der eckigen, gotischen Form in mildere Bogen umgeschmiegt; voller Pracht erstrahlt sie im Es-Dur. Die erste Dur-Symphonie überhaupt kündet das Entsteigen aus dem Urdunkel. Aus einer tiefen übersinnlichen Schau mit der III. Symphonie kommt Bruckner an die leuchtende, sinnfrohe Naturwelt der Vierten, Rauschfeiern der Schönheit entgegen, über weite und neue Weltausblicke dann zu der Todesmystik der Neunten zurück.

---

## III. Kapitel

# Von der Vierten zur Neunten

### V. Symphonie (B-Dur)

**Beginn der Komposition mit dem Adagio am 14. Februar 1875. Beginn des 3. Satzes am 16. April, des Finales am 10. Mai 1876. Beendigung des 1. Satzes am 3. Mai 1876, der ganzen Symphonie am 9. August 1877. Neubearbeitung 1878. Uraufführung: 8. April 1894 in Graz durch Franz Schalk.**

Gegenüber der Vierten fällt vor allem die stärkere Durchbreitung religiösen Ausdrucks auf. Er durchzieht hier gleichmäßiger das Werk, während religiöse Akzente im Laufe der Vierten mehr in Rückschwankungen aus der strahlenden, naturhaften Lebensfülle verspürbar wurden. Namentlich der 2. und der 4., aber auch der 1. Satz künden schon die Wendung an, die Bruckner nach der Vierten nimmt und die schon in ihr selbst deutlich vorbereitet ist; es ist keine Rückwendung, aber erneut mächtiges, immer mächtigeres Aufdringen tiefdunkler Töne in das Farbenleuchten. Sie steigern seine prangende Feierlichkeit. Vor Bruckners Auge, das die Mysterien des Dunkels wie kein anderes erschaut, erstehen nun die der prunkvollen Weihe. Erst damit hebt Bruckners ganze Erfüllung an.

Wenn bei einem Werke in *formaler* Hinsicht von Besinnung, von Ansätzen zu einer Umkehr die Rede sein kann, so ist es bei der Fünften, mehr noch als bei der Zweiten, die ihn gegen seinen Willen zu den neuen Formwegen mitriß. Auch hier bedeutet das nicht etwa Umkehr in der künstlerischen Entwicklung, auch nicht daß Bruckner irre wurde, im Gegenteil; vom gewonnenen Weg aus sucht er neue Zusammenhänge mit verlassenen älteren, webt sieghaft frühere Formelemente in seinen voll entfalteten neuen Formgrundzug. Dies zeigt sich namentlich in den Ecksätzen. Beim *ersten* mehr in einer *neuen Auseinandersetzung* mit dem *Gruppenprinzip*, beim *Finale* in einer innigen *Verbindung* seines *symphonischen Stiles* mit dem *Fugengedanken*. Auch im 3. Satz weicht Bruckner von der

gewohnten Einfachheit seiner Scherzoformen recht erheblich ab, während das Adagio ganz schlichte, leichtest übersehbare Anlage aufweist. Inhaltlich und formal, von allen Seiten, setzt Bruckner mit der Fünften zu neuem Suchen an.

Die Auseinandersetzung mit dem Prinzip von Sondergruppen zeigt sich im 1. Satz namentlich am Anfang; nirgends jedoch erfolgt sie derart, daß die Wellensteigerungen aufgehoben oder nur abgeschwächt wären, aber aus ihrer vollsten, aller Freiheit fähig gewordenen Beherrschung erstand nun auch der Versuch, sie wieder im Kleinen mit Teilgruppen zu durchsetzen, übrigens ein Streben, das hernach von Bruckner nicht weiter verfolgt wurde. Die gewonnene Formanlage im Großen wird damit nicht aufgegeben, erfährt nur gewisse äußerliche Abänderungen und etwas kürzere, schärfere Prägung, wie in einer Straffung vor den neuen Wiederverbreiterungen in den folgenden Symphonien.

Schon die Idee der langsamen, dem eigentlichen Hauptsatz vorangestellten Einleitung zeigt das Zurückgreifen zu älteren Formgedanken. Daß sie motivische Zusammenhänge mit dem Nachherigen enthält, ist auch an sich nichts Neues, aber schon die Art der späteren Ineinanderfügung und des Zusammenfließens all dieser ursprünglich gesonderten Motive beruht auf Bruckners eigener Gestaltungsweise. Manches von dem, was erst in Einzelgebilden auftritt, läßt sich später nicht mehr ganz sondern. Immerhin fällt in der Einleitung zunächst das Plötzliche, Abgerissene der einzelnen Teilgedanken auf; für den ersten Augenblick mutet es geradezu wie eine Absage Bruckners an sein bisheriges Formprinzip an. Im ersten Teilgebilde mit den schreitenden Bässen unter breit ausgesponnenen Akkorden könnte man eher den Anfang eines großen kirchlichen Werkes vermuten. Auch seine feierliche Düsternis verrät noch nichts von der späteren hinreißenden Kraft und Farbenfülle des Satzes. Im 15. Takt schnellt aus dieser druckhaften Schwere ein starker Ansatz empor; dieser Thementeil erscheint äußerlich völlig unvermittelt, nach einer Pause, dynamisch aber darin begründet, daß sich in ihm die ganze Vorbereitungsspannung zu plötzlichem Ausbruch sammelt. Auch in der Instrumentation wie in seinem ganzen Charakter hebt er sich schon gegensätzlich ab: eine im Wesentlichen unison verlaufende Kraftlinie, zugleich mit ihren Dreiklangsschritten im Charakter eines festlichen Ankündigungsmotivs gehalten, Aufblitzen großen Werdens aus der Stille; der Kern dieser Bedeutung kommt erst im Laufe der

ganzen Satzentwicklung zum Vorschein. Die Erweckung ins große Gestalten hinein zeigt sich auch gleich hier, denn dies zweite Teilgebilde setzt sich abermals nach einer Halbtaktpause in ein drittes fort (18. Takt), das gleich wie ein prangender Choral in allen Bläsern ertönt; so verschieden es aussieht, es ist doch mehr eine Fortleitung und Steigerung. Schon im Charakter scheint es die kirchlichen Töne der stillen, schweren Vorbereitung und den Glanz des zweiten Teilgebildes, der aufsteigenden Dreiklangslinie, zu vereinen. Dann besteht eine Reihe innerer Zusammenhänge, formaler wie motivtechnischer. Schon in der instrumentalen Fülle liegt ein gewisses Fortschreiten: die Posaunen, die einzigen bis dahin fehlenden Instrumente, erheben sich gleich zum tragenden Charakter der pompösen, breitfeierlichen Fülle. Dann aber wächst mit diesem Gebilde die Einleitung in den späteren Hauptteil hinein: es ist eine langsame Vorbildung des 1. Hauptthemas. Von der späteren Durchführung aus wird erst in voller Deutlichkeit erkennbar, daß die Baßstimme dieses dritten Teilgebildes (mit dem rhythmisch punktierten Motiv) auch eine motivische Zusammengehörigkeit mit dem zweiten enthält, als eine verlangsamte Umgestaltung seiner Zweiunddreißigstelansätze; hier liegt wieder einer der Zusammenhänge, die erst in der unendlichen Verfließungsfähigkeit der Melodik beruhen; am Anfang tritt diese Verwandtschaft noch gar nicht hervor, im Gegenteil, der unmittelbaren Wirkung nach können beide Motive noch ebensogut als schärfste Gegensätze gelten. (Auch die Finalefuge läßt dieses 3. Teilgebilde wieder anklingen, und zwar nach gleichartigem Prinzip: zunächst ist das dortige Thema ganz verschieden, und erst später nähert es sich ihm durch Umschmiegungen.) Alle die drei Teilgebilde der Einleitung aber werden von Bruckner, wie die spätere Durchführung zeigt, als zugehörig zum Komplex 1. Hauptthemas betrachtet, das zunächst gesondert mit dem Allegro eintritt. Schon dieser Reichtum ist ein Ausdruck der prunkhaften Fülle. Die Sonderung in drei Teilgebilde ist daher vor allem zur Kennzeichnung motivischer Zusammenhänge und Verarbeitungen festzuhalten, im übrigen ist die enge Zusammengehörigkeit wesentlicher. Schon wie sie in der Einleitung nacheinander auftreten, stellen sie einen majestätischen Steigerungsaufbau dar, der hernach in mächtigem Auftrieb gegen den Hauptteil hindrängt.

Dies äußert sich schon darin, daß vom nächsten Einsatz an (23. Takt, nach einer anderthalbtaktigen Generalpause) nur noch

das zweite und dritte Teilgebilde in Erscheinung treten, und die langsame Schwere des ersten keinen Raum mehr findet. Und wie schon mit der ersten Aufstellung dieser Teilthemen eine dreifache Staffelung zur Krönung führt, so treibt nun auch im Großen erst ein weiterer Ansatz (bei A) die Einleitung in entscheidende Entwicklung und ihrer Höhepunktsausbreitung zu. Die bisherige reiche Durchsetzung mit Generalpausen schwindet mit einem Male und weicht geschlossenem Zuge, dessen motivischer Träger die Baßlinie aus dem 3. Teilgebilde wird, in doppelter Beschleunigung und als selbständiges Motiv durchaus von der Funktion einer Baßbewegung befreit. Nebst seinen verschiedenen Umkehrungen bilden sich zwei beachtenswerte Entwicklungsmotive in dieser Steigerung heraus: im Gegeneinander kleiner Teilwellen bei deren Absturz eine sinkende Linie (fast nur episodisch, erstmalig im 2. Takt nach A in den I. Violinen), dann im durchlaufenden Anstieg eine Figur in den I. Violinen (9. bis 12. Takt nach A), die sich genau gleichartig im 1. Satz der Vierten (s. Nr. 32) herausbildete. Die Höhepunktskrönung bildet im leuchtenden Glanz des vollen Orchesters — wie weihevoll durchschimmert es hier das Tremolo! — wieder das verlangsamte 3. Teilgebilde.

Im Übergang zum Hauptteil (Allegro) bleibt zunächst nur ein Weiterzittern des Geigentremolos übrig, auf dem Grundton a allein, der sich aus dem letzten Vollakkord erhält und dann im Kadenzsprung nach d ins pp sinkt. Diesem Flackern in der Tongebung, aus der das erste Hauptthema entsteht, entspricht auch zunächst ein tonartliches Schwanken; schon die Einführung des B-Dur-Themas über die d-Moll-Kadenz ist merkwürdig, auch der Anfang ist aber gleich eine Verdüsterung aus dem kaum berührten B-Dur[1]) ins b-Moll, ähnlich wie beim ersten Einleitungsanfang, als der Rückgang vor der großen Entfaltung. Das aber liegt schon im Kleinen im Thema (das in Nr. 18 angeführt ist): seinem Abstieg folgt ein emporschnellender Ausklang, der den triebkräftigen, zur Höhenentwicklung weisenden Ansatzcharakter des Themas ausbreitet; so trägt jene Auflichtung gegen die Weitenhöhe zu, die schon S 339 aus anderen Gesichtspunkten zu betrachten war, ihre künstlerisch-formale Be-

[1]) Dieser erste Tonika-Akkord des Themas tritt somit in der typischen Trugschlußwirkung (Unterterz) ein, und auch sie ist hier in ihrem weihevollen Charakter als harmonische Farbentönung angewandt.



gründung. Höhenentwicklung liegt im Thema wie in der gesamten Einleitung; es ist mit seiner ganzen Entfaltung eigentlich nur deren gelöste Auswirkung. — Dabei zeigt sich in beiden ersten Teilhälften, der absteigenden wie der emporwendenden Linie, auch schon ein doppelter motivischer Zusammenhang mit der Einleitung. Der eine, schon berührte, ist offensichtlich: der erst zur Höhe ausbiegende und dann abwärts führende Anfangsteil ist eine beschleunigte Umkehrungsform vom 3. Teilgebilde der Einleitung, die schon in dieser gelegentlich zum Vorschein kam (z. B. im 2. Takt nach A); leichter entgeht, daß der zweite, emporschnellende Teil des Hauptthemas mit dem 2. Teilgebilde der Einleitung enge zusammenhängt. Die Verschweißung ursprünglich gesonderter Themen und Motive, die hernach große Formen annimmt, beginnt hier schon.

Die Entwicklung vollzieht sich im Spiel mehrerer Teilwellen; die ersten vier Thementakte werden erst in einer Sequenz gesteigert, (im As-Dur-Akkord ausklingend), worauf gleichfalls in Sequenzen sinkende Teilentwicklung eintritt, aus deren Tiefepunkt eine neuartige Umbiegung des Hauptthemas zur Höhe treibend einsetzt (17. Takt nach B); im Höhepunkt (4 Takte vor C) erscheint das Thema wieder in b-Moll, dann nach zweitaktigem Zwischenansatz übersteigert in E-Dur, ähnlich hell aufstrahlend wie der Einleitungshöhepunkt in A-Dur[1]). Von da ist die Rückleitung bis zum vollen Stillstand im B-Dur-Akkord leicht zu verfolgen; in ihrem Verlauf nimmt der punktierte Teil des Hauptthemas Umgestaltungen an, die in prachtvoll plastischer Entwicklungsbewegung aus der zur Tiefe treibenden Wellenverkräuselung bedingt sind. Die gesamte erste Themenentwicklung vollzieht sich demnach über alle Teilwellen hinweg in einer großen Woge, deren Höhepunkt sich strahlend, fast grell heraushebt; daß ringsum viele Klangdunkelungen herrschen, beruht nebst dem eben erwähnten Grunde auch noch in der weiter gerichteten Formspannung: wie im Kleinen innerhalb dieses 1. Themas bereiten sie das Aufleuchten des ganzen Satzverlaufs vor; daher ihre Breite im Anfangsteil. Zugleich erscheinen die dunklen Be-Tonartsklänge

[1]) Man erkennt also überall die farbigen Hell-Dunkelwirkungen; und zwar erscheinen die Dunkelungen als Ansatzvorbereitungen zur Helle, die ganze Harmonik ist tagwärts gerichtet; es ist genau umgekehrt wie in der mystischen Dämmerung vom 1. Satz der Neunten: dort dienten die Aufhellungen stets der Vorbereitung und Verstärkung der Eindüsterungen (vgl. S. 691).

im Eindruck erhabener, fast religiöser Weihe. Wie breit die Akkorde an sich zur Wirkung kommen, äußert sich auch darin, daß Bruckner in diesem Satz reine Dreiklänge in ungewohnt hohem Maße verwendet. Die Intensität des Farbenspiels dringt bei diesem Werk sehr ins Einzelne. Wie ferner schon der Eintritt des Hauptthemas die Haupttonart rasch zerstrahlen ließ, so erscheint sie in der ganzen Themenentwicklung nur kurz gestreift. Durch die bunten harmonischen Reflexe gewinnt sie eine lebhafte Grundtönung. Die spätere Durchführung des Themas wahrt und steigert diesen Grundzug; in ihr tritt mitunter fast etwas stockendes dadurch ein, daß selbst die kleinen Auftaktwerte einen satten eigenen Klang tragen[1]).

Vom Eintritt des zweiten Themas (8 Takte vor D) und seiner Vorerscheinung ist bereits gesprochen (s. S. 527). Auch bei ihm fällt lebhafter Farbenreichtum durch rasche Tonartsrückungen auf, zugleich aber herrscht von seiner Grundtonart f-Moll aus noch mehr die subdominantische Abweichungstendenz; umso heller auch hier das spätere Hinausglühen in den D-Dur- und A-Dur-Akkord. (Daß beim 2. Thema die Pizzikato-Akkorde auch als Zusammenhang mit dem ersten Einleitungsanfang gedacht sind, ist bei der sonstigen oft bis ins Versteckte reichenden motivischen Verbindung mit diesen Teilgebilden nicht unmöglich.) Wieder ist die Entwicklungsform einfach, aber anders als beim 1. Thema; sie vollzieht sich deutlich in zwei Hauptwellen (deren jede natürlich Einzelwellen zusammenfaßt): die erste, breitere mündet in eine lange Teilstrecke des Verklingens bis zu voller Leere aus[2]); die zweite, in F-Dur (15. Takt nach E) an-

[1]) Schon damit liegt in der Partitur ein Wink für die Temponahme. Man hört den Satz gewöhnlich zu schnell, (Bruckner schreibt ausdrücklich „Mäßig“ dazu). Eine gewisse Elastizität muß dabei das Zeitmaß durchaus beibehalten; die farbenprangende Harmonik, namentlich an den Höhepunkten der verschiedenen Themen, fordert und bedingt mitunter eine leichte (unauffällige!) Verbreiterung, besonders wo sie mit der Fülle der ganzen Blechbläserklänge gepaart ist.

[2]) Auch hier ist einer der typischen Fälle, wo die raumsymbolische Unendlichkeitswirkung höchsten motivplastischen Ausdruck findet (vgl. S. 335f. und 439ff.). Die vielen auf- und abstreichenden Linien (von E an) wirken als ein Aufreißen der Leere, sie selbst verlaufen breitgestreckt, wobei sie in wechselnden Instrumenten einander fortsetzen. In ihrer Holzbläserklangfarbe tragen sie immer einen Zug des Verhauchens. Nebst dem Paukentremolo liegen in der Tiefe gehaltene Streichertöne; dazwischen wieder einzelne, höchst

setzend, verläuft nach kurzem Aufschwellen über fallende Entwicklungslinien (aus dem synkopischen Melodieteil des Themas gebildet) zu einem Dominantausklang (C-Dur). In dieser zweiten Teilentwicklung bildet sich eine herrliche Gegenstimme im Cello heraus, gleichzeitig (17. Takt nach E) entsteht eine der visionären Kreuztonartsauflichtungen in Verbindung mit einem Hinabrücken ins pp.

Das dritte Hauptthema, bei F nach vollem Abklingen einsetzend, trägt den typischen Charakter des Vorwärtstreibens. Es ist mit dem 1. wie mit dem 2. verwandt. Jenes tritt in der Baßlinie, dieses in der Synkopierung hervor, ferner im Anklang des zweiten Melodietaktes an den sinkenden Teil im dritten Takt des zweiten Themas. Harmonisch entsteht mit beiden vorherigen die Gemeinsamkeit intensiver Rückungswirkungen, die tonartlich zurückdunkeln, aber in einzelnen Höhepunkten Kreuzakkorde herausleuchten lassen. Die Wogenentwicklung führt über mehrere Neuansätze zu einem erst breit auf dem Des-Dur-Akkord ausladenden Höhepunkt, der gleich darauf durch eine Rückung nach A-Dur übersteigert erscheint. In diesem Höhepunkt aber (21. Takt nach F) wird sehr deutlich eine weitere Rückbeziehung des 3. Themas erkennbar: zum Höhepunkt der Einleitung (gebildet aus deren 3. Teilgebilde), wobei namentlich die Motive in den Oberstimmen die Rückannäherung bewirken. Nach dem Abklingen der Teilsteigerung vor G (bei dem das Synkopenmotiv sehr charakteristisch im Ausdruck nachlassender Kraft verwertet ist!) erscheint ein Neuansatz (G); die Entwicklungsfigur, mit der er (vom Baß aus) zur Höhe treibt, ist als beschleunigte Umkehrungsbildung vom Baßmotiv aus dem 3. Thema zu verstehen; schon in einem Teilhöhepunkt und hernach im Haupthöhepunkt (11. Takt nach G) bildet sie eine neue, auf gleiche Wurzel zurückgehende Umgestaltung heraus, als unisone Kraftlinie, deren nachherige Verlangsamung (vom 17. Takt nach G) wieder sehr deutlich in die Ursprungslinie aus dem 3. Thema zurückleitet, die sich in den lebhaften Kraftlinien der Steigerungsentwicklung fast aus aller Deutlichkeit verlor. Man erkennt leicht das Nachhallen des letzten Motivs

---

spannungsvolle, fast einem Klageakzent sich nähernde chromatische Violinmotive. Sehr charakteristisch sind im 11. und 13. Takt nach E die deutlichen Symbole der letzten Raumausgestaltung nach der Höhe zu (in den Flöten), ferner klingen bis zu diesen letzten Takten leise Akkorde eines Hornsatzes durch; es ist, wie dies für solche Stimmungen der Leere typisch, leichte Vorandeutung der Brucknerschen, geheimnisschweren Choralstimmung.

gegen die ruhigeren Teile zu, in denen sich nach Bruckners fest gewonnener Weise die Stille vor der Durchführung ankündigt. Es bleiben bald nur noch die Einzelansätze des letzten Motivs über Streicherakkorden übrig, die in ihr Tremolo alle vorherige Linienverkräuselung aufsaugen. Charakteristisch sind im verhaltenen Vorbereitungsteil wieder Abklingen und Neuspannung ineinander gewoben, indem das letzte Nachklingen, in das sich das Motiv verliert, mit einem inneren Aufleuchten, der Klangwendung nach E-Dur verbunden ist[1]).

In der Durchführung scheinen nun zunächst wieder Elemente der Einleitung auf; das erste ihrer Teilgebilde (Adagio) dient hier in seiner Ruhe, seinem Anheben aus erstem Werden, dem ganzen Vorbereitungsteil, der darum auch im vorangehenden Abklingen weniger breit als sonst gehalten war; auch das ist aber aus dem formalen Augenblick bedingt, daß sich hier der langsame Teil wiederholt und länger einbreitet. Schon die Abfolge der drei Teilgebilde aus der Einleitung ist charakteristisch: das zweite setzt zwar wieder gleichartig als mächtige, vorwärtsweisende Kraftlinie ein; aber das dritte Teilgebilde (Allegro) erscheint bereits ganz in seiner Umbildung zum 1. Hauptthema, überdies nicht im vollprangenden Satz als auswölbender Höhepunktsaufbau, sondern dünn in die schwebende Höhe verflüchtigt. Diese ganze dynamische Veränderung steht im Einklang damit, daß (im Gegensatz zur Einleitung) ein zweites Mal das erste Teilgebilde (Adagio) eintritt, das überdies hier seine breiteste Ausspinnung erfährt und die spannungsvolle Ruhe dieses Teiles dehnt. Seine Akkorde aber schwellen auf, und die ursprünglichen Linien des Basses (Pizzikato) verlieren sich über ihnen in leichten Tönen der Holzbläser; in den mittleren Stimmen bilden sich unauffällig keimhafte Wiederanklänge an das 3. Hauptthema heraus (6 Takte vor I). Das Crescendo des Akkordsatzes löst sich in den Wiederausbruch des 2. Teilgebildes aus der Einleitung, und dieses wieder in das 1. Hauptthema, das diesmal in den Streichern ansetzt und sich rasch in fließende

---

[1]) Sicher ist es nicht Absicht, aber sollte es ein Zufall sein, daß in diesem Werk gerade die zwei Akkorde, nämlich A-Dur und E-Dur immer wieder im Aufleuchten des Grundkolorits erscheinen, welche die Tonarten der zwei nächsten Symphonien tragen? Ein inneres Drängen in Bruckner scheint gegen diese beiden Tonartscharaktere hinzutreiben.



Durchführung hineinverdichtet. Das 2. Teilgebilde der Einleitung erschien demnach vor allem wieder als ein in das Werden weisendes Willenssymbol, hier auch formal noch deutlicher als in der Einleitung, und diese innere Kraftbedeutung bestätigt sich später darin, daß die Durchführung mit dem gewaltigen Ausbruch dieses Teilgebildes gipfelt, das bis dahin mehr Wille, vorwärtsweisende Kraft war, dort aber in freier Entfesselung seiner Kraftlinien die stärkste Ausladung der gesamten Satzsteigerung beherrscht; der Weg bis dahin ist durch allmähliches Hervorzucken der Willensgesten dieses Themas gekennzeichnet. Zuerst geschieht das fast unmerklich; gleich nach Ansatz des Hauptthemas erscheinen nämlich (4.—6. Takt nach I) rasch und unruhig in verschiedenen Instrumenten aufblitzende, zweitönige Motive mit Sechzehntelauftakt; zunächst sind sie Nachzuckungen vom Hauptthemenausklang, aber eben dieser Ausklang ist, wie schon betont, von vornherein eine Rückandeutung jenes 2. Teilgebildes aus der Einleitung, und daß hier die zweitönigen Motive mehr auf dieses Bezug haben, beweist ein Blick auf die weiteren Vorgänge: es geht um das Vorbrechen seiner Kraftlinien, und das kündigt sich hier erst an; zunächt folgt noch gesteigerte, von großen Spannungen durchhitzte Entwicklung mit dem 1. Thema, und jenes Teilgebilde bleibt nicht anders sichtbar als in dem versteckten Ausklingen mit dem kurzen, scharf punktierten Ende der Themenlinie. So erkennt man auch in seinen fugierten Verdichtungen ein dichteres und voll gesetztes Aufblitzen dieses Endteiles; die Weitenauflichtung des Anfangs fehlt in dieser Zusammenballung vor dem Durchführungssturm ganz. Aber bald bricht das 2. Teilgebilde aus der Einleitung wieder klar aus (vom 5. Takt nach K an); es durchsetzt die Führungen des Hauptthemas, und wenn es beim Überhören des Ganzen dabei erst wenig auffällt, so liegt dies daran, daß es schon von Anfang an in jenem punktierten Endmotiv des Hauptthemas verborgen war und sich nun zwischen seine dichteren Nachzuckungen mischt. Jedenfalls liegt in dieser beginnenden Vorbereitung — deren Ziel das später allein herrschende, wildbewegte Unison dieses Kraftgebildes ist — wieder etwas ganz anderes als spielerische Kombination zweier Themen. Hier erscheint dieses Teilgebilde nun noch in Tiefen- und Mittelstimmen (in Gegenbewegungen) unterhalb des Hauptthemas, gleich darauf (9. Takt nach K) erscheint es in der Höhe (wieder in Gegenbewegungen gleichzeitig), und drängt die Hauptthemenlinie in die Mittel- und Tiefenstimmen hinab.

Mehr und mehr ist es dann mit seinem Zweiunddreißigstelmotiven in Engführungen verdichtet, bald auch in gleicher Stimme zu längeren, wild unruhigen Linien gedehnt (man beachte die Flötenstimme in den 4 Takten vor L). Aber immer erscheint dabei auch noch das 1. Hauptthema. Bei einem Höhepunkt auf dem B-Dur-Akkord (L) geschieht nun, durch diese Entwicklung vorbereitet, folgendes: das 1. Hauptthema erscheint (in den Holzbläsern) in einer Verkürzung, die durchaus von jenem beherrschenden Vordringen des Zweiunddreißigstelmotivs bedingt ist und dabei in nochmals neuer Weise ein Annähern an dieses 2. Einleitungs-Teilgebilde darstellt, eigentlich schon ein lineares Verfließen in dieses; denn wenn auch noch durch die rhythmische Punktierung ein Unterschied gewahrt ist, im Gefüge des Satzes geht er mehr und mehr unter, weil nun beide Gebilde dicht und eng verstrickt gleichzeitig ertönen, beide auch ständig in Umkehrungen auf- und abwärts bewegt. Es ist der Höhepunkt der bisherigen Durchführung, der noch durch mehrfache Übersteigerungen mit prangend vollen Harmoniewirkungen zu breiter Höhepunktsstrecke gedehnt ist. In ihm verschwimmt und verwirrt sich immer mehr der ursprüngliche Unterschied beider Gebilde; ihn beherrscht das blitzhafte, wilde Hin und Her der lebhaft rhythmisierten Kraftlinien. Bei einem raschen Rücksinken ins pp (13. Takt nach L) vollzieht sich nun fast unmerklich etwas entscheidendes: es bleibt nur noch das 2. Teilgebilde aus der Einleitung übrig, zunächst in kleinen, hastig gegeneinander streichenden Teilmotiven; unmerklich ist die Verdrängung des Hauptthemas vor allem dadurch, daß dieses pp zunächst nur wie ein Nachzucken der Kraftlinien nach dem mächtigen und gedehnten Höhepunkt wirkt. Bald aber überstreicht auch diese Unterbrechung der Klangfülle ein neuer Volleinsatz und in ihm ist nun dieser Entwicklungsweg vollendet: es herrscht ausschließlich das 2. Einleitungs-Teilthema. Hier liegt denn auch der Höhepunkt der ganzen Durchführung, trotzdem an Kraftfülle nicht minder starke Teilhöhepunkte vorangingen; aber es ist das in deutlichem und langsamem Ausbruchskampf erreichte, freiherrschende Austoben derjenigen thematischen Kraftlinien, die schon von der ersten Symphonieeinleitung an den energischesten, den eigentlich treibenden Willen in die Gestaltung hinein symbolisierten. Dementsprechend sind auch die Kraftlinien vorwiegend unison gesetzt, in den Streichern völlig, die Holzbläser gehen auch unison in den Eckpunkten von Viertel zu Viertel mit,

nur die Blechbläser halten dazu Akkorde, in denen aber auch einzelne Stimmen auf gleichbleibenden Tönen zur rhythmischen Andeutung des Zweiunddreißigstelmotivs aufleben. Ausdruck der in den Linien liegenden wilden Verstrickung sind harmonisch hier durchwegs verminderte Septakkorde, in einer ursprungsstarken Wirkung namentlich durch den Gegensatz zu den vielen reinen Dreiklangsharmonien.

In der Durchführung ist also der geniale Gedanke zum Ziel geführt, ursprünglich gesonderte und verschiedene Gebilde zu vereinen, d. h. über reiche Kontrapunktierung hinweg in eine Motivlinie zusammenzuleiten[1]); doch in den Sondergestalten lag schon jene Vereinung erspannt. Bruckner bringt damit eine Motivverarbeitung von höchster Eigentümlichkeit und strengster Konsequenz, die allein jegliche Behauptung von regellosem Phantasieren nach Augenblickseingebung zu entwaffnen vermag. Doch die schöpferische Phantasie ist bei alledem so hinreißend und üppig, daß man nur sie wahrnahm und nicht die verfeinerte motivische und formale Durcharbeitung, die ihr großer Flug unbeschwert zu tragen vermochte. Bei den thematischen Übergängen selbst aber liegt die Hauptkunst in ihrer Unmerklichkeit, dann aber auch in ihrem Zusammenhang mit der Formidee des ganzen Werkes. Wenn nun im Wesentlichen dieser Vorgang wegen seiner leitenden Bedeutung herausgefaßt und verfolgt wurde, so möge er nicht dazu verleiten, die stetige übrige Fülle, die Größe der symphonischen Gedanken im Wechsel und in der Entfaltung der Steigerungszüge zu übersehen. Vollends ihre Schönheitswirkung ist überall so unmittelbar und blendend, daß sich Hinweise erübrigen. Der formale Innenvorgang aber beruht in solchen Feinheiten, daß er leicht auch dem verborgen bleibt, der sonst den Ablauf des Sonatenumrisses ohne weiteres verfolgt.

Die Wirkung der schroff herausragenden Höhepunkte hebt Bruckner, indem er ihnen den denkbar größten dynamischen Gegensatz gegenüberstellt: die ruhigen Klänge des 2. Hauptthemas (6 Takte vor M); sie wirken hier vollkommen choralartig, liegen auch in den schweren Blechbläsern. Sie werden nochmals vom Höhepunktsthema (im Unison) durchbrochen, einer von Bruckners typischen Nachentladungen, aber nachdem einmal die ruhigeren Klänge eingedrungen, knüpft sich an sie allmählich das Abklingen der Durchführung. Das 2. Hauptthema verliert sich rasch in Pizzikatoakkorden,

[1]) Dies ist somit etwas anderes als gleichzeitige Vereinung.

in denen es auch bei seinem ersten Eintritt kaum greifbar und durchsichtig aufschien, und das Abklingen geht in Neuvorbereitung über: das 3. Teilgebilde der Einleitung setzt hochfeierlich in vollem Blechsatz ein. So sind auch hier einzelne Themen als Formsymbole verarbeitet, d. h. mit ihrer Dynamik in den Dienst der dynamischen Gesamtentwicklung gestellt, (ohne daß dies freilich die thematische Inhaltsfülle erschöpfte;) der Funktion beruhigenden Verklingens dient das 2. Hauptthema, der Vorbereitung das 3. Teilthema aus der Einleitung, wie schon in dieser selbst. Die ganze Durchführung ist somit wieder trotz vieler unruhiger und jäh aufstürzender Teilwellen ein großer Bogen mit bestimmtem innerem Kraftvorgang und voll ausbrechendem Zielhöhepunkt, der mehr gegen sein Ende zu liegt (Bruckners typischer Bogenform entsprechend). Teile großer Stille bilden Einklang und Abklang.

Mit leisem, vom Tremolo in Mittelstimmen durchzittertem Einsatz hebt die geschlossene Entwicklung wieder an[1]) (bei N), in b-Moll auf dem Quartsextakkord, der bei Bruckner im weitesten Sinne Symbol und Ausdruck der Erwartung wird. Der Baßton f bleibt lange als Orgelpunkt liegen, mit dem Ende der ersten Steigerung löst sich erst der Akkord über die Dominante kadenzierend nach B-Dur auf (bei O). Bis dahin zeigt die in einem Zug gesteigerte Verdichtung noch nicht das eigentliche Hauptthema, sondern seine Vorform, in der auch der Schluß der Einleitung zu ihm ausstrebte; sie ist eine Übergangsform aus ihrem 3. Teilgebilde gegen die Züge des Hauptthemas hin. Diese Steigerung entspricht daher auch — trotz vieler Abweichungen in der Ausführung — dem bei A einsetzenden Endstück der Einleitung; dort gipfelte er in der breiten Ausfaltung ihres 3. Teilgebildes, hier gleich im Ausbruch des 1. Hauptthemas.

Streng formal ist demnach erst damit (bei O) die Reprise anzusetzen; doch bleibt nicht zu übersehen, daß ihr dynamisch die vorangehende Steigerung zugehört, was auch im Vergleich mit den Anfangssätzen bis zur Fünften seine Bedeutung hat: denn in ihnen war überall das Ende der Durchführung ein Abklingen, der Einsatz des 1. Themas ein neues Anheben; hier verzichtet zwar

[1]) Man beachte übrigens die überaus feine Vorerregung des Neuansatzes in einem leisen *e* der Bässe, das sich als erster dumpfer und dämmeriger Tiefenlaut aus der Pause hebt und nach einem halben Takt mit der Rückung in den Ton *f* den Einsatz der thematischen Neubewegung auslöst.



Bruckner auf die Episode des Abklingens keineswegs, aber er verbindet dies mit einer steigernden Vorentwicklung, deren Krafthöhepunkt den Eintritt des 1. Thema auslöst. Diese Einführungsart weist somit eine Zwischenstellung zwischen der früheren und dem mit dem Anfangssatz der Sechsten beginnenden Typus auf, der die Reprise unmittelbar aus einer dem Durchführungsteil noch angehörigen Steigerung herausdringen läßt.

Prachtvolle Entwicklungsdynamik ist es auch, wie Bruckner am Ende dieser Steigerung (4 Takte vor O) das Motiv aus seinen letzten Bogen und Verschlingungen zum wiederholten Festhalten gleicher dominantischer Töne erstarren läßt (in der Oberstimme nur rhythmisch bewegt auf den Tönen *f—e—f*, darunter in der Motivlinie *es—des—c*): denn zugleich mit der Dominantlösung ist dann die freie Bewegtheit der Themenmelodie von stärkster Entladungswirkung. Auch hier ist von bloßer Wiederholung des Anfangs keine Rede; das Thema erscheint in neuer Verarbeitung, gleichartig bleibt vor allem die Vorliebe für harmonische Rückungswirkungen. Dabei wölbt sich auch nach dem zweiten Viertakter (vom 8.—10. Takt nach O) die zwischentönende Weitenwirkung wieder aus, an deren Stelle in der Durchführung (vgl. S. 885) gewitterig verdichtete Atmosphäre erschien; aus diesem Grunde verdeutlicht hier auch Bruckner (wie aus Nr. 19 im Vergleich mit Nr. 18 zu ersehen) die Wölbungswirkung des Zwischenmotivs; er ist Formkünstler bis ins Kleinste, und der gleiche Zusammenhang mit der Durchführung läßt ihn diesmal erst nach dem zweiten Viertakter des Themas diese Weitenauflichtung bringen, während das Nachklingen des auftaktigen Motivs im 4. Takt nach O, der dem 4. Takt vom Anfang (s. Nr. 18) entspräche, auch noch wie in der Durchführung voll in Mittelstimmen (Hörner und Trompeten) gesetzt ist. Im Übrigen ist die Hauptthemenentwicklung auch kürzer und klingt vor P wieder in eine Leerewirkung ab, in der zu leisen Streichertremolos der letzte Motivausklang in den Flöten, zwischendurch nachhallend ganz leise im Horn, ertönt.

Das zweite Hauptthema erscheint diesmal ohne seine Vorgestaltung in den Pizzikato-Akkorden; es ist ein ungemein feines Formgefühl, das diese nur dem ersten Eintritt in der Exposition vorausgehen ließ. Die Tonart ist in merkwürdiger Schwebe gehalten; Anfang und später das Ende stehen in der Parallele g-Moll, dazwischen erscheint wiederholt (erstmalig am Ende des 2. Taktes)

ein Hinüberschwanken nach dem regulär zu erwartenden B-Dur, aber dieses Tonartsschillern ist zugleich allenthalben noch durch das starke, zwischen Kreuz- und Be-Tonarten wechselnde Farbenspiel verstärkt. Ähnlich, aber nicht gleich durchgeführt wie in der Exposition, erkennt man auch hier eine abklingende Zwischenepisode (um Q), welche zwei größere Entwicklungsbogen scheidet. Das dritte Hauptthema, auf der Subdominante (bei R) einsetzend, erscheint gleichfalls in geänderter und kürzerer Entwicklung und geht wieder in die Motivbeschleunigung über In den Holzbläsern erscheinen zugleich Motivelemente aus dem 1. Hauptthema. Von dem Höhepunkt, der mit der gleichen Figur wie in der Exposition gipfelt, gleiten chromatische Klangfolgen wieder zur Tiefe, bis in einen D-Dur-Akkord; in ihnen löst sich die Höhepunktsfigur erst von der Schärfe ihrer Punktierung — ganz im Ausdruck der nachlassenden Energie — hernach zerflattert sie in Teilbruchstücken, zuletzt in einem Oktavsprung verklingend (der bereits mit dem Finalebeginn in Beziehung steht!).

Vorandeutungen der Schlußvorbereitung liegen schon in den feierlich schweren Blechbläserklängen bei den letzten chromatisch sinkenden Klangfolgen; im Übrigen dringt aber hier die Endstimmung weniger weit als sonst in die Reprise zurück, und das ist fast das auffälligste Zeichen der neuen Auseinandersetzung Bruckners von dem völlig durchfestigten Eigenprinzip aus mit dem überkommenen der Gruppierung; mit dem letzterwähnten Takt sondert er scharf den Einsatz des Schlußteiles (bei S) nach der Reprise. Im Ausbruch aber vereinigt dieser alle Großartigkeit des Brucknerschen Enderlebnisses. Gleich anfangs erscheint eines der typischen Verdüsterungsmerkmale: die sinkende Baßbewegung; motivisch steht sie in Zusammenhang mit den Baßlinien des allerersten Einleitungsgebildes, auch hier — trotz des schnelleren Tempos — im Sinne eines Neuanhebens. Schon harmonisch liegt im Einsatz des b-Moll nach dem D-Durschluß starke Verdüsterung; indem später der Schluß nach B-Dur hinausstrahlt, erscheint in dieser Moll-Dur-Aufhellung auf gleichem Grundton nur ein harmonischer Teilreflex aus der umspannenden Grundtönung (s. S. 881) konzentriert. Die zuerst allein eindüsternden fallenden (hier übrigens stets zu Neuausholen aus der Höhe wieder zurückwellenden) Bässe sind zuerst von einem gleichförmigen synkopischen *b* der Violinen durchspielt, einer Wirkung

von schwerer Erwartungsstimmung, dann reißen die Bässe auch die Violinsynkopen in ihre Linienführung mit; während sich darüber eine Steigerung mit dem 1. Hauptthema auftürmt, gehen die Streicher aus den Synkopen ins Tremolando über und runden sich im Höhepunkt (17. Takt nach S) zu typischer großer Wellenbewegung der Steigerungsgipfel. Alles das ist prachtvolle Entwicklungsmotivik. Auch sonst vollzieht sich diese erste Teilsteigerung motivisch in sehr gespannter Dynamik: vom 1. Hauptthema erscheint in all den übereinander getürmten Einsätzen immer nur der erste zweitaktige Ansatz, um sich erst mit dem Höhepunkt zu seinem weiteren Ausklang zu vollenden; die auftaktige Endfigur erscheint dabei – wieder ganz dem Augenblick einer Verdichtung entsprechend – in vollen, dissonant gebrochenen Klängen. Der zweitaktige Ansatz aber wiederholt sich immer auf den gleichen Tönen, von b aus; schon darin liegt etwas drohendes, es dehnt sich als großer Orgelpunkt, zugleich aber wirkt es als Fortsetzung des synkopischen *b* in den Violinen, das vom 6. Takt nach S an in die Baßbewegung mit hineingerissen wurde. Der Höhepunkt hallt in dünne Höhenklänge aus; hier erst verliert sich das Thema in eine Weitenwirkung hinaus, diesmal zu einer viertaktigen Holzbläserstrecke gedehnt. So erscheint darin auch statt des kurzen Ausklangsmotivs die ganze zweitaktige Anfangslinie des Themas, ganz hohl im Klarinettenklang auch wieder das Zweiunddreißigstelmotiv[1]). Die Umgestaltung solcher weitweisender Zwischenklänge – allein schon in diesem Satz verfolgt – gehört zum Bewundernswertesten, aber zugleich psychologisch Interessantesten, was Bruckners Formkunst bietet.

Die Schlußsteigerung entfaltet sich wieder in dreimaligem Ansatz. Dem erwähnten ersten Teilhöhepunkt folgt (bei T) eine neue Steigerung; herrlich ist in ihrem Höhepunkt das Aufleuchten ins fis-Moll und die rasche, bange Rückdüsterung in die Be-Tonarten. Auch diese Steigerung verliert sich in verdünnte Höhenklänge unter dem Nachzucken weitgestreckter und einander in Umkehrungsform durchkreuzender Motive. Im Übrigen geht aber in dieser zweiten Teilsteigerung motivisch etwas sehr bedeutsames vor: wieder erscheint unter dem 1. Hauptthema das 2. Teilgebilde aus der Einleitung mit seinem Zweiunddreißigstelmotiv, wie in der Durchführung und mit dem gleichen Ziel, schließlich als das Hauptelement heraus-

---

[1]) Auch das typische Gegensymbol der Tiefe fehlt nicht: das leise Paukentremolo.

zudringen; seine Bedeutung ist ganz auffällig. Der letzte, dritte Ansatz (11. Takt nach T) bringt die Erfüllung; von Anfang an ist seine Steigerung erregter, das Hauptthema erscheint in mehreren Umgestaltungen zugleich, verkürzt und in dichteren Engführungen seines punktierten Teilmotivs. Mit Erreichung des Höhepunkts-akkords (B-Dur, „Beschleunigtes Hauptzeitmaß") ertönt es in der Fülle der Blechbläserklänge (in Engführung), während Streicher und Holzbläser in das Sinken und Wiederansteigen der Ansatzfigur vom Schlußteil übergehen, die dort in den Bässen düster anwogte und sich hier, ähnlich wie schon im ersten Teilhöhepunkt (13. Takt nach S), in hellstrahlendes Auswellen weitet. Während sich nun diese ganze Höhepunktsfülle, das flammende Endleuchten, im gleichmäßigen Kreisen dieser Motive unverändert auf dem B-Dur-Akkord hält, erfahren in d n Bläsern die Motivreste des 1. Hauptthemas noch eine weitere Wandlung: würden sie sich zu bloßen Rhythmen auf gleichen Tönen oder Akkorden vereinfachen, so wäre dies der bei Bruckner gewohnte Vorgang einer alles in die einfachsten Urgestalten hinausläuternden Auflösung im letzten Grundklang; die Rhythmen aber, zu denen sie auf gleichbleibenden, gestoßenen Akkordtönen übergehen, sind andere, nämlich wieder die des Zweiunddreißigstelmotivs aus dem 2. Einleitungsgebilde, das schon in der vorangehenden Steigerung neu aufdrang. Die schon in der Durchführung zutage tretende Bedeutung einer Auflösung des 1. Hauptthemas in dieses weckrufartig erregende Motiv bedarf an dieser Stelle keiner Ausführung mehr.

Wohl aber fällt in formal-technischer Hinsicht auf, daß hier ein Kampf zweier Themen, das Herausdringen des einen aus dem andern und zum sieghaften Empordringen über dieses vorliegt, wie es Bruckner in Finalesätzen ersonnen und gestalten gelernt hatte. Auch die ursprüngliche, wenn auch nur verborgene Verwandtschaft dieser beiden Themen ist in bisherigen Finalesätzen schon vorgebildet. Die Durchführung dieses Gedankens ist hier freilich eine andere und durch geänderte Formvoraussetzungen eines Anfangssatzes bedingt.

### *Adagio*

Der Anfang nimmt die Tiefenstimmung der ersten Symphonie-einleitung wieder auf. Erst ertönen im Pizzikato aller Streicher durch vier Takte allein die Linien, die hernach im Gesamtthema

die Unterstimme darstellen. Liegt auch nicht unmittelbar motivischer Zusammenhang mit dem Anfang der Einleitung vor, so weist doch schon das Pizzikato darauf zurück, auch das düster wogende Auf und Ab der Randlinien, die sich über dem stets zwischenschlagenden a von d—a langsam aufbäumen und in längerem, zuletzt geschlossen fallendem Zug zurücksinken. Daß in der Einleitung die sinkende Bewegung zuerst einsetzt, ist weniger von Belang, als daß auch hier die fallende Tendenz weitaus überwiegt. Auch der düsternde Grundzug ist gemeinsam; der religiös-mystische Einschlag — Bruckner greift nicht leichtfertig zu seinem d-Moll — fehlt nicht. Das ganze Thema ist aber grüblerischer und tiefer in Melancholie getaucht. Schließlich ist auch das mit dem Einleitungsbeginn gemeinsam, daß die Baßbewegung nur der Untergrund ist, über dem sich hernach anderes aufbaut. Die obere Teillinie des Themas ertönt als traurige Weise in der Oboe, müde und in elegischer Sehnsucht dann weiter in den Bläsern über dem Baßmotiv ausgesponnen, asketisch anfangs, als wollte sich Bruckner auf Töne der gregorianischen Melodik beschränken, aber in den Intervallen bald über ihren Stil hinausgehend. Die verborgene Gemeinsamkeit mit der Einleitung vom 1. Satz bestätigt sich sofort: motivisch hängt dieser Melodieanfang mit dem 3. Teilgebilde der Einleitung, u. z. seiner Baßstimme (s. dort 19. Takt) zusammen[1]), freilich hier aus der hellen Feierlichkeit in die gleichförmige Stimmungsschwere eingesponnen. Der 3. und 4. Melodietakt mit der stärker gewundenen und weitschrittigen Führung, aufschwellend im ganzen Affekt, schmiegt sich dann mehr der Führung der Unterstimmen ein und sinkt in diese zurück. Ferner ist leicht zu erkennen, wie diese Oboenmelodie schon vorher in den Randtönen des Streicherpizzikatos vorgebildet ist. Technisch liegt also eine ähnliche Einführungsweise vor wie beim 2. Thema des 1. Satzes. Das für Bruckner überhaupt charakteristische Zusammentreten eines trioligen und geraden Rhythmus spaltet die Einheit der beiden thematischen Linien zu merkwürdiger Unruhe auf. Das Thema gehört zu Bruckners herrlichsten Eingebungen, unbeschreiblich in der Schönheit der Linien wie in Tiefe und Bann des ganzen Ausdrucks.

Etwas verwehendes, was schon in der Melodie liegt, dringt in die ganze Entwicklungsweise. Ein Neuansatz, träumerischer im weichen Hornton, (9. Takt), setzt sich in mildem Anstieg der Holz-

[1]) Infolgedessen besteht auch eine weitere Rückbeziehung zum 1. Hauptthema des 1. Satzes.

bläser fort, zugleich mit einem mächtig durchseelten Wellenhochgang der stetsfort gleichförmig rhythmisierten Baßlinien. Mit ihrem welligen Rücksinken streicht dann die Holzbläsermelodie bruchstückweise gemeinsam (in Oktaven) mit ihr in Triolen. Dynamisch prachtvoll ist dann während eines neuen Empordringens der Streicherwellen die schwebend gehaltene Spannung der Bläsermelodie, die sich jetzt wieder in Vierteln aus den Septschritten ihres dritten Taktes fortspinnt und rundet. Ein nochmaliger Steigerungsansatz entwickelt nun diese Melodie in den oberen Streichern weiter, erst zwei- und dann drei- und vierstimmig ausgesponnen über den Triolenbewegungen, die nur noch in den Bässen übrig bleiben. Diese leichte Verdichtung schlägt gleich mit ihrem Höhepunkt in eine Klangverdünnung um, aus der sich die Rückentwicklung abermals mit der merkwürdigen Schwebe der Septschritte kettet, aber diesmal in den Triolenrhythmen der bisherigen Baßbewegung, im Pizzikato einzelner Streicher und wechselnd mitgehenden Holzbläsern; zu ihnen ertönt eine leichtgewellte, allmählich zur Tiefe schwebende Linie der I. Violinen, in Achteln. Es ist keine hinabdringende, sondern gewichtslos sich herabsenkende Ausspinnung des zartgehauchten Klanggewölks, wobei namentlich der Bewegungsausdruck leicht gehaltener Schwebe im Motiv der Septschritte in linde Gegenstrebung gegen den sinkenden Hauptzug tritt. Das ganze Thema hindurch ist die Dynamik von unmittelbarster, wundersamster Wirkung und erweist die vollendete Freiheit, zu der Bruckner auch darin durchgedrungen. Zuletzt legt sich die Entwicklung (vor A) zu völligem Stillstand auf leisen Akkorden der Parallele; ihr Weg ist mehrfaches, leichtgetragenes Aufschwellen und Wiederverwehen der Symphonik.

Wie in der Dynamik so liegt im ganzen Ausdruck etwas sehnend und melancholisch Unerfülltes: dem zweiten, urkräftig in sich ruhenden Hauptthema gegenüber wirkt das bisherige fast nur wie ein Ansatz. Jenes ertönt (bei A) in den Streicherklängen, voll und dunkel (Melodie auf der G-Saite!) gesetzt, aber in Dur und im Schwung heroischer Melodik, die von der Zwiespältigkeit der vorherigen Linien befreit und in einen tragenden Hauptzug über prangenden Akkorden ausmündet. (Der leise kirchentonartliche, freilich in der Weiterentwicklung überwundene Anklang im Anfang des 1. Themas scheint auch in den Tonartsverhältnissen wieder zum Vorschein zu kommen: charakteristisch hebt sich das C-Dur vom d-Moll ab.) Es ist eines der Themen, in deren Eindruck man erst wiederholt verweilen muß,

um die Schönheit und all den Adel voll in sich aufgenommen zu haben. Königlich in seiner Klangpracht und doch von reiner Milde durchflossen, breitet es sich zu seinem Aufschwung, im Glanz vom Durchblick des Leidens getrübt: echte Brucknersche Majestät. Gestaltung und Aufbau entfalten neue Wunderpracht. Wie im 1. Thema die Dynamik des Sinkens und Verwehens überwog, so hier das erhabene Empor. Wo mit dem Ende der ersten vier Takte die Steigerung sanft zurückgebogen ist, da erscheint zugleich die Klangtönung gegen das frühere d-Moll hin dominantisch zurückgewandt, und im zweiten Viertaktbogen deutet auch der neue Ansatz subdominantisch nach d-Moll zurück; zugleich erscheint er dem ersten gegenüber um eine Quinte emporgetragen, aber aus dem strahlenden Dur ins Moll zurückgesunken, um mit dem kühnen Höhenausschwung der Melodie in einem Tone zu gipfeln, der das klare C-Dur des Ansatzes in seine stärkste Trübung umbricht, ehe die Linie wieder leicht zurücksinkt: welche Ausdruckstiefe in dieser Gipfelung mit der Mollterz *es* und zugleich der stärksten Klangdunkelung, dem As-Dur-Akkord, ferner im Umschlagen der Steigerung zum pp im gleichen Augenblick! Wellenatem aus Bruckners Seele.

Wirkt schon der Einsatz des hochherrlichen Themas wie die Erfüllung des vorangehenden, träumerischen Anfangs, so spiegelt sich das auch in den Zügen selbst: eine gewisse Verwandtschaft mit der Oboenmelodie aus dem 1. Hauptthema schimmert durch, und diese erscheint nun wie eine vorgebildete Andeutung. Und wie sie gegen diese Erfüllung mit dem 2. Thema strebt, das zeigt ihre Weiterbildung beim Übergang in die Streicher (19. Takt vom Anfang), wo rhythmisch und melodisch die Annäherung greifbarer durchbricht, die in der anfänglichen Oboenmelodie nur fernverborgen schlummerte: in der müden Tiefenwendung zur Quinte – hier zur energischen Quarte gewandelt – und dem daraus zur Höhe zurückgewandten Bogen; brach er dort mit dem Ausklang des 2. Taktes elegisch um, so vollendet und erfüllt er sich hier im 2. Thema. So stark schuf Bruckner aus dem Bann der Grundzusammenhänge, daß wieder das Prinzip der gegensätzlichen Gegenüberstellung von Entwicklung, hier dem Kräfteverhältnis von Spannung und Erfüllung durchsetzt ist.

Die Art des 2. Themas deutet auf lange Ausspinnung, fordert sie aus innerem Formtrieb. Nach seinen 8 Anfangstakten hebt eine neue Entwicklungswelle an, die in herrlichem Widerspiel gebrochener und satt aufglühender Farben das Thema in eine leidenschaftlich

bewegte Durchführung hebt, zugleich in lebhafte, reich imitierte und fugierte Polyphonie. Diese Entwicklung bricht schon von ihrem Höhepunkt aus ins p um – ganz das Thema selbst spiegelnd – und verläuft in eine im pp verschwebende, aber hochgespannte Teilstrecke (vor B); verschiedene Weiterführungen der Hauptmelodie und Gegenstimmen lassen dabei den Zusammenhang mit der Oboenmelodie des 1. Themas neu hervordringen, so namentlich eine Umgestaltung wie die im Cello des 4. Taktes vor B; auch die d-Mollwendung steht damit in Zusammenhang. Es ist dann leicht überblickt, wie von B an eine zweite große Entwicklungswelle neu in C-Dur ansetzt; diesmal ist das Thema von einem Entwicklungsmotiv emportragender Wellenbewegung durchzogen (zuerst in den II. Violinen), das schon von Anfang an den Willen zu höchstbeschwingter Entfaltung andeutet. Auch harmonisch ist diese in vollprangenden Akkorden lebhafter Farbengegensätze gehalten, überwiegend in reinen Dreiklängen, und die instrumentale Einfärbung, vordem auf zarte Einflechtung von Bläserlinien in den Streicherklang beschränkt, steigert sich bis zu vollem Orchestersatz. Auch bei diesem hymnischen Aufschwung erfolgt mit dem Höhepunkt ein Umbrechen aus dem C-Dur- in den As-Dur-Akkord, in der Rückentwicklung dann wieder Aufhellung nach C-Dur, zuletzt (4 Takte vor C) aber neue visionäre Farbenbrechung, ein Aufleuchten nach A-Dur unter gleichzeitiger pp-Wendung.

Der formale Aufbau ist nun äußerlich der, daß die beiden Themen rondoartig wechseln, in der einfachen Folge A-B-A-B-A, unter Abänderungen bei jeder Themenwiederkehr; aber diesen Formverlauf durchsetzt und trägt eine durchgängige Steigerung und Verbreitung, die schon den Ausdruck „Variation" viel zu formalistisch erscheinen läßt; alles strebt gegen die letzte große, ekstatische Entfaltung im Endteile hin, und wenn auch der Weg zu diesem Satzhöhepunkt kein geradliniges, sondern wellig durchbrochenes Schwellen darstellt, so kann doch der ganze Satz als ein einziges großes Crescendo bezeichnet werden. Dieses faßt in seine Steigerungsdynamik und in seinen Ausdruck alle die wechselnden Teilmomente der Rondoanlage zusammen.

So ist es gleich eine vom großen Aufschwung bedingte Wandlung, welche der Wiederbeginn des 1. Themas (bei C) erfährt. In den ersten Takten hebt es in der früheren melancholischen Grundstimmung an;

schon mit dem 5. Takt setzt (in den Violinen) dazu eine Entwicklungslinie ein, die rasch eine ähnlich tragende Bedeutung annimmt, wie vordem das hinanwogende Entwicklungsmotiv bei der Durchführung des 2. Themas. Die Gestalt ist zwar eine andere – sie wird für den späteren Bruckner typisch und kehrt mehrfach in ähnlichem Ausdruck und ähnlicher Entwicklungsdynamik wieder, – aber die wellige Durchregtheit und der Ausbreitungsdrang wachsen in die große Themendurchführung hinein und geben auch ihr das hymnische Crescendo. Es verdrängt denn sehr rasch das eigentliche Tiefenmotiv des Themas, die $^{6}/_{4}$ Bewegung im Pizzikato, und auch darin liegt ein Stück Symbolik von der Wandlung des Themas in seinem Durchführungsverlauf. Im Einzelnen ist wieder eine Entwicklung in zwei großen Wellenansätzen zu beobachten: Entfaltung, verwehendes Rücksinken, Wiederentfaltung bis zum Höhepunkt und Wiederabklingen. Aber da ist es für Bruckners Entwicklungsdynamik charakteristisch zu beobachten, wie beim Höhepunkt dieses ganzen Teiles (23. Takt nach C) das Entwicklungsmotiv, hier von den gesamten Streichern getragen, voll herausschwillt; die Teilmotive des Themas hingegen sind die Septimensprünge, weil Bruckner stets jene Elemente herausgreift, welche dem Entwicklungsaugenblick die gemäßesten sind: der Charakter ihres Ausbreitungsfluges erscheint sogar durch mächtige Gegenbewegung (zwischen hohen und tiefen Bläsern) gehoben, aber schon ihre harmonische Einbreitung in die rauschend entfalteten Akkordbewegungen des Entwicklungsmotivs lassen sie mehr in den Gesamteindruck des großen Gewoges versinken, wenn auch keineswegs untergehen, d. h. man hört in ihnen weniger Themenlinien für sich als Kraftlinien des großen Schwellens. Übrigens erscheint hierbei noch im 23. Takt nach C in den tieferen Hörnern eine thematische Gegenstimme, die wieder eine Rückannäherung an das 2. Hauptthema einfließen läßt. Nach dem Höhepunkt ersteht ein mehrmaliger schroffer Wechsel von pp und ff, nach der S. 424f. gekennzeichneten Art von Bruckners Höhepunktsgestaltungen; und so verliert sich die Entwicklung schließlich in weite, von Symbolen der Raumdurchstreichung durchzogene Leere (vgl. Nr. 55); diese Liniensymbole erweisen neuerdings, wie Bruckner stets die entwicklungsdynamisch entsprechendsten Bruchstücke des Themas herausgreift; sie sind das Triolenmotiv, das erstmalig im 13. Takt aufschien und, wie dort leicht zu erkennen, der Tiefenlinie des Pizzikatos entspricht. – Der Zug ins Weite, als Einzel-

heit betrachtet eine Episode der Entspannung, stellt im Großen durchaus ein Stück der Steigerung dar; auch in ihm liegt der hymnisch zur Höhe hinausstrebende Grundwille, Ausatmen gegen die Regionen, zu denen die ganze Satzsteigerung hinträgt. So betrachte man auch vorausgreifend erst das Ende statt des Anfangs vom nunmehr (bei D) wiederkehrenden Gegenthema an (etwa vom 13. – 36. Takt nach E): alles eine breithinausstreichende Lösung in die Weiten!

An den Einsatz dieses Teiles (bei D) nun zurückgehend, erkennt man das Thema, diesmal auf dem Grundton d in Dur, von neuen Baßlinien unterspielt, gleicher Art, wie sie namentlich in Bachs und Händels Stil im Ausdruck königlichen Schreitens als Symbole hoher, religiöser Feierlichkeit erscheinen. Die Tongebung des Pizzikatos enthält zugleich eine Rückbeziehung auf die Pizzikatolinie des 1. Themas, aber bald verlieren sich diese Bässe. Der Weg zum Höhepunkt ist trotz vieler einzelner Veränderungen formal ein ähnlicher wie bei der ersten Verarbeitung dieses Themas: nach 8 Takten zuerst eine Durchführung in dünnen, gebrochenen Klängen, wobei namentlich in den Gegenstimmen zum Thema der ekstatische Höhenzug stärker hervortritt; von einem Neuansatz in E-Dur (5. Takt nach E) breitet sich die Entwicklung vielstimmig der Höhepunktsfülle entgegen, der die vorerwähnte, außerordentlich lange Teilstrecke der Weitendehnungen und Klangleere folgt. Sie ist charakteristischerweise motivisch vor allem von höhenwärts gedehnten und hernach welligen Linien erfüllt, welche schon in der vorherigen Steigerung die Gegenstimme zum Thema darstellten; dort Aufschwung und Auftrieb, erhalten sie sich hier in ihrer reinen Gelöstheit. Noch andere Motivsymbole der Brucknerschen Weitendarstellung sind vorhanden: die einzelnen großen Intervallsprünge, meist Septen und motivisch mit den Septsprüngen aus dem 1. Thema fern zusammenhängend. Auch das Tremolo der Pauke, ferner in den letzten Takten die weit zur Höhe gedehnten Harpeggienfiguren sind typische Elemente dieser Formdynamik.

Die Lösung aller dieser Steigerungsanschwünge bringt dann der letzte Eintritt[1]) des 1. Hauptthemas (37. Takt nach E). Vom ersten Einsatz an ist die Durchwellung stark expansiv. Die ursprüngliche Baßthematik ist zum Spiel ineinandergreifender Motive aufgebrochen,

[1]) Man achte auch, wie die vorherigen prangenden Harmoniewendungen nunmehr den d-Moll-Charakter im Hauptthema heraustreten lassen.



die gleichfalls nur die unruhiger wogende Tiefendynamik des groß aufschwellenden Hinanwogens darstellen. Die ursprüngliche obere Themenmelodie erscheint zuerst von ihm getragen, teilweise fast überflutet und mitgerissen: schon vom 7. Takt an legt sie sich in den ansteigenden Zug einer geradlinigen Höhenentwicklung aus. An gleicher Stelle setzt ein Choral von Posaunen und Baßtuba ein; in ihm verdichten sich die herrlichen Harmonien, mit denen sich das Thema aufschwang und weiterschwingt, in die große Verklärungsekstase hinein. Der feierliche Einbruch der Choralklänge, das Hinanstreichen einzelner Steigerungszüge, wie es später namentlich im Adagio der Siebenten durchgeführt wird, ist schon hier sehr charakteristisch, zugleich mit diesen Neuansätzen immer die harmonische Dunkelung. Es ist für Bruckners Entwicklung kennzeichnend, daß solche Choralklänge der Endankündigung in den ersten Werken mehr in ihrer mystisch-dunklen Wirkung aufschienen, von der Fünften an aber diese gewaltige, geheimnisbange Mystik mit hochfeierlichen, prunkvollen Klängen verbinden; schon im 1. Satz der Vierten liegen deutliche Voranzeichen dieser Wendung, die ganz und gar im Einklang mit der gesamten Wandlung Bruckners seit der Vierten steht. Die Steigerungszüge selbst sind stets wie zu Anfang dieses Schlußteiles Fortleitung der thematischen Melodie, die selbst Choralcharakter annimmt. Die Entwicklungsmotive wandeln sich voll lebendiger Kraft aus aufstürzenden Wellenformen zu Anstiegslinien (3. Takt nach „Langsamer“) und mit dem übrigen hochbeschwingten Wogengang wieder zum Gewell bloßer Akkordbrechungen. Auch die anfänglichen Baßmotive weiten sich bis zu flugartiger Ausbreitung. Schon die Dehnung dieses ganzen Verklärungshymnus ist ein ungeheurer Triumph Brucknerscher Steigerungskunst, nur noch im Adagio der Siebenten überboten (das sich übrigens auch in der Form der Entwicklungsmotive teilweise recht deutlich ankündigt). Alles ist Auftrieb, Allumfassung; aber das ist der künstlerisch hochbedeutende Vorgang im letzten aller Höhepunkte, daß die Erlösung nicht in höchstem Kraftausbruch beruht; es ist weder ein Aushallen der Vollgewalten in die Leere, noch eine Erfüllung und beginnende Wiederentspannung, sondern ein Umbrechen des Höhepunkts in sich selbst, das einzigartige Brucknersche Verklärungserlebnis. So vollzieht sich (vom 8.—14. Takt nach G) ein Umbrechen der Klangfarben und Klangfülle; ersteres in dunkelnder (Es-Dur) und dann visionär auflichtender Wendung

(A-Dur), letzteres im Schwinden aller grellen Instrumente; mit dem letzten Ausklang in A-Dur (14. Takt nach G) bleibt nur der Posaunenchor übrig. Ganz wie im Adagio der Vierten meidet Bruckner einen Abschluß damit; es folgt ein längeres Nachhallen in der Leere, teilweise unter merkwürdig verzerrten Motivresten; über all den ekstatischen Aufschwung hinaus Rückblick zu Tiefe und Weite, über die er sich verlor. Die Motivsymbole sind die typischen der großen Leereepisoden: einzelne große Sprünge im Weitendurchriß, die Tongebung dabei zum Pizzikato entmaterialisiert, in der Tiefe der leise bebende Paukenton. Ganz zart verstreichen Einzelansätze der Hauptmelodie des Themas, aber raum- und formcharakteristisch umgestaltet: zu Unendlichkeitssymbolen weiter Bogen, zuletzt im luftigen Flötenton in Dur, mit aufwärts weisendem Linienausklang, in mildem Frieden gelöst verhauchend.

Die Formidee der ganzen Anlage gegen den Höhepunkt hin ist mit den bisherigen Adagios gemeinsam, besonders dem der Vierten ähnlich, aber noch deutlicher und konzentrierter ausgebaut, trotzdem die rondoartige Anlage zwischen zwei gegensätzlichen Themen wechselt, während diese in der Vierten viel mehr Verwandtes, ja Gleichartiges enthielten; auch fehlt hier die Verdichtung gegen ein drittes Thema, das sich dort kurz einschob. Es ist wesentlich, auch in der ausgeprägten Neuaufnahme der Rondoidee mit Gegensätzen nach deren Aufhebung im Adagio der Vierten ein Stück von der neuen Auseinandersetzung mit dem Gruppenprinzip zu erkennen[1]).

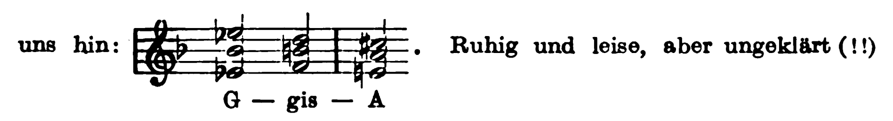
---

[1]) Zur „Einführung" der Konzertbesucher schrieb Walter Niemann auch zur V. Symphonie einen seiner „Meisterführer" (vgl. auch S. 640 und 874); es lohnt sich, auch daraus einiges herauszugreifen, nicht damit ein sonst hochzuschätzender Fachmann in Verirrungen gezeigt werde, die er mit Unzähligen teilt, sondern wei sie ein besonderes Licht auf die Methoden der Brucknerfeindschaft werfen. Zunächst sind auch hier in einigen flüchtigen Absätzen gar nicht die Hauptmomente des Aufbaus, sondern teils willkürliche Einzelfädchen als Motivangaben herausgezupft, die den Fortgang von allen möglichen „Ideen" illustrieren sollen, andernteils aber solche, die recht greifbar Bruckners Unselbständigkeit vor Augen halten sollen. Mit welchen Mitteln dies geschieht, erweist nebst manchem anderm folgender Schluß der aus wenigen Zeilen bestehenden Adagio-Besprechung: „Gemahnt schon die ganze Stimmung und technische Behandlungsart an die Schlußszene der Wagnerschen „Walküre", so tritt kurz vor dem Schluß ein Bruchstück des „Schlafmotivs" aus dem Feuerzauber leibhaftig vor

*Scherzo*

Es ist das einzigemal, daß in einer Bruckner-Symphonie Adagio und Scherzo in gleicher Tonart stehen. Ihr d-Moll hebt sich als breite einheitliche Mitteltonart zwischen Be-Dur-Ecksätzen heraus. Diese enge Verbindung äußert sich auch in thematischer Verwandt-

---

uns hin:


. Ruhig und leise, aber ungeklärt (!!) trotz des hellen D-Dur, geht der Satz mit starkem Anklang an Elsas (sic!) hier nach Dur gewandtes „Nie sollst du mich befragen" aus Wagners „Lohen-

grin":


zu Ende.

Der halbwegs gebildete Laie weiß zwar, daß solche drei herausgezerrte Akkorde hundertemale in der gesamten romantischen Musik wiederkehren müssen, weil chromatische Fortschreitungen zu ihrem Stilprinzip gehören; es ist dasselbe, wie wenn man Beethoven beschuldigte, die Folge verminderter Septakkorde oder die Kadenz II—V—I von Mozart „entlehnt" zu haben. Einen guten Begriff gibt auch die „Lohengrin-Reminiszenz", bei der Adagio und Grundcharakter, wesentliche Intervall- und Abschlußunterschiede ebenso verschwiegen bleiben, wie vor der grundverschiedenen Rhythmik der als leise verwehende Umbildung des Hauptthemas entstehenden Teillinie die Augen geschlossen sind. Dafür aber wird dem Publikum zugezwinkert, was sein Musikverstand alles bei Bruckner bemerken möge. Wenn diese Tonfolge dem „Lohengrin" entnommen ist, so trägt bei Wagner schon das betreffende Leitmotiv zehnmal mehr Ähnlichkeit etwa mit einem Motiv bei Heinrich Schütz („Die sieben Worte": „Wahrlich ich sage dir . . .") und der gleiche Widersinn wäre noch auf unzählige andere Bildungen anwendbar, deren Gemeinsamkeit nicht gewaltsamer ist als die von Niemann aufgewiesenen.

Wenn auch allein diese zwei Beispiele einen Begriff geben können, mit welch skrupellosen Mitteln man den Leuten Sand in die Augen streut, so verlohnt sich noch eine grundsätzliche Frage: wie steht es in Wahrheit um die Verwandtschaft zu Wagnerschen Tonfällen, die man ganz unabhängig von der Tatsache betrachten kann, daß mehrere solche „Anklänge" bei Bruckner überhaupt zuerst vorkommen, andere wieder ohne Kenntnis der betreffenden Wendungen bei Wagner? Die Wissenschaft weiß besser als die Laien, daß gewisse Gemeinsamkeit der Linienbewegungen stets innerhalb gemeinsamer Grundstile zum Vorschein kommen muß, und dies Wissen machte sie gegen Bruckner nutzbar. Die Ausprägung und Gipfelung

schaft. Zunächst springt die mit dem ersten Adagiothema in die Augen. Die Baßlinie (diesmal gestrichen, aber auch in kurzgerissenen Tönen durch das Staccato gehalten) ist in den ersten acht Takten überhaupt unverändert in den Tönen übernommen, nur zu drei Vierteln in einen Takt geschlossen und zudem im Zeitmaß sehr beschleunigt. Es wird das tragende Motiv des Satzes, aber auch die darüber spielende Melodie ist mit der des Adagiobeginnes verwandt, die selbst wieder mit dem 1. Satz zusammenhing (vgl. S. 893). Auch hier, innerhalb der sonstigen Charakterveränderung, das leichtgeschlungene Auf und Ab der Linie, stets begrenzt zwischen Grundton und Quint. Auch das Voraustönen und gelegentlich alleinige Zwischentönen der Baßmotivik ist gemeinsam. In der Bläsermelodie scheint im 4. Takt (also im 6. von Anfang) durch das gleichmäßige Viertel-Staccato für einen Augenblick Gleichartigkeit mit dem Streicherthema auf; das sieht erst unwesentlich und zufällig aus, unter den Händen des großen Kontrapunktikers wird es hernach, in der Durch-

---

eines Musikstiles bedeutet nicht Zusammensetzung kleiner Züge und Einzeleinfälle, sondern umfassende Schöpfertat, aus der notwendigerweise gewisse Einzelzüge als Merkmale, die zur Physiognomie des Ganzen gehören, herausspringen und durchschimmern müssen; da entstehen unfehlbar Ähnlichkeiten bestimmter Grundbewegungen und Tonsymbole, wobei nur Unverstand oder böser Wille zwischen Unselbständigkeit und wirklicher Bedeutung nicht mehr unterscheiden kann; jene sind nur ein Beweis, daß die großen Grundgesetze eines Stiles am Wirken sind und ihre Zeichen auswerfen. Das betrifft sämtliche Musikstile, und es wäre ein leichtes, zwischen Bach und Händel und ihren Zeitgenossen oder Vorgängern nicht Dutzende sondern Hunderte gemeinsamer Motive, größerer Tonfälle, ganzer Wendungen samt den Akkorden herauszuklauben; hat man jemals Beethoven die unzähligen Gemeinsamkeiten mit Mozart oder Haydn vorgeworfen, die (auch in thematischer Hinsicht) noch weitaus greifbarer sind als die zwischen Bruckner und Wagner? Den Unsinn, den man hier unterließ, wendet man um so reichlicher auf Bruckner an. Solche Zwangsklaubereien von Einzelheiten sind Verfallszeichen, wovon sich die ihnen Verfallenen niemals mehr lösen können. Und es ist auch sehr leicht, hier eine Autosuggestion zu züchten; feindselig gehandhabt, wird es zu einem Appell an den niedrigsten Publikumsinstinkt: den Snobismus. Dem Laien ist ein Schlagwort zu eitler Selbstbetätigung hingeworfen. Mit solchem Selbstbetrug verdeckt man sich den Blick auf das Phänomen einer solchen Unabhängigkeit, wie sie Bruckners ganze musikalische Erscheinung darstellt; würde man sich nur einmal ohne all die Hemmungen dem Ureigenen und Neuen öffnen, das Bruckner im Rahmen des hochromantischen Klangbildes gerade Wagner gegenüber darstellt, so vermöchte man sich auch die Kraft zu vergegenwärtigen, bei

führung, von Bedeutung und führt zu einer Ineinanderleitung und Vereinung beider getrennter Themenlinien. — Der zweite Melodieansatz führt von der Durparallele zu einem Höhepunkt im C-Dur-Akkord, zu dem auch die Streicherlinie in lebhaft gesteigertem Hochgang hintreibt; hier einigen sich beide Linien in der kreisenden Höhepunktsfigur (auch das ist mit dem Adagiobeginn gemeinsam). Die Vereinigung ist, näher besehen, nur eine teilweise und gibt ein schönes Bild von der unbegrenzten Stimmenspaltung im symphonischen Stil: während die Violinen in die Bläsermelodie aufgehen, führen die tiefen Streicher eine Andeutung ihres bisherigen Motivs fort. Der Höhepunkt ist ein wildes Auskreisen (vgl. Nr. 13), prachtvoll im aufschäumenden Temperament der nachherigen Triller, während der erste Anfang bei aller Lebhaftigkeit noch einen Einschlag von der trüben Grundstimmung des Adagiobeginns enthält. Sie leuchtet überhaupt erst mit dem folgenden Gegensatz recht in Helligkeit auf; das ist ein Vorgang, der sich noch mehrmals im Laufe des Satzes wiederholt, stets unter sonnigen Gedanken ein leichtes

---

so früher Erfassung Wagners zugleich solch selbständige Eigenpersönlichkeit zu behaupten!

Und gerade unter dem unfehlbaren Eindruck des herrlichen V. Adagios schiebt sich solche „Führer"-Weisheit zwischen Werk und Aufnehmende! Gipfelten doch schon die einleitenden Worte in der vorbeugenden Belehrung: „Bruckner hat Großes geschaffen, Dauerndes aber nicht; daran hinderten ihn seine aus Naturanlage und höchst mangelhafter Allgemeinbildung erklärliche Schwäche, geistig und technisch Harmonisches zu bilden." Daß das Finale alle Bedenken überwältige, ist freilich eine besondere Gefahr; darum zu diesem rasch dem Publikum in die Ohren: „Immerhin störend genug tritt dasjenige ein, was Söhle, neben Kretzschmar der gerechteste Beurteiler Bruckners, in folgendem Satze zusammenfaßte: ‚Wie beim großen Beethoven war bei Bruckner Begeisterung der eigentliche Nerv alles Schaffens, nur freilich erwachte Bruckner, wie Beethoven nicht, wie aber z. B. auch gerade Brahms oftmals vor der Zeit aus dem göttlichen Rausch, und dann mußte eben auch bei ihm das Phlegma kontrapunktischer Arbeit füllen, bis der rechte Geist wiederkam.' Dies den blinden Bruckner-Verhimmelern zur Mahnung! Bruckners Einfluß, der nach gewissen Richtungen hin sehr segensreich wirken kann, ist noch in stetem Wachsen begriffen. Aber ich halte es für fraglich, ob er den schließlich erreichten (!) Höhepunkt allzulange wird behaupten können." So wird es gemacht. Und für Konzertbesucher bleibt es auch das Wichtigste, zu erfahren, daß „Kretzschmar der gerechteste Beurteiler Bruckners" sei. Nochmals: war je schon ein Künstler ähnlichen Unterdrückungsversuchen ausgesetzt?

Durchstreichen oder auch volles Aufbrechen gewisser Melancholie und aufwühlender Tiefenunruhe.

Bei A setzt ein Gegensatz in polyphoner Melodik ein: in der I. Violine ein ländlerartiger Reigen, in der II. Violine, eng damit zu einer Einheit verschlungen, ein Alphornmotiv (daher auch durch die mitgehende Klarinette charakterisiert), dazu eine mehr rhythmusgebende, aber später noch melodisch stärker herausschwellende Motivbildung in den Bratschen. Zutiefst aber, auch im Verein mit der ganzen tanzartigen Weise, eine Baßbewegung, in der das Streichermotiv des Anfangsthemas weiterpulsiert. Auch dies neue Thema schwillt in schönen, stimmungsvoll ausschwelgenden Steigerungen, wobei der harmonische Grundcharakter wieder offensichtliche Gemeinsamkeit mit dem der vorangehenden Sätze trägt: farbig vollen Akkordwechsel in rascher, oft ganz kurzer Folge, dabei erst Wendungen ins Dunkel (so vor allem das stimmungsvolle Des-Dur im 9. Takt nach A) und hernach hellaufglühende Kreuztonarten (E-Dur-Wendung, 17. Takt nach A).

Eine neue Entwicklungswelle setzt dann (bei B) im Wiederverblassen des achttaktig gehaltenen E-Dur zum C-Dur ein. Bis hierher liegen nun zwei Themen vor, beides Komplexe mit mehreren selbständigen Stimmen, wovon eine innerhalb der sonstigen Gegensätzlichkeit einen gemeinsamen Zug bewahrt. Träumerisches liegt schon in der leisen Trübung des ersten Themas und in der Versponnenheit des zweiten, wie aller ländlerartigen. Auch im ganzen Satz waltet eine seltsam in ferne Regionen auskreisende Phantastik, die sich traumhaft verliert und ins wilde Leben wieder zurückfindet. Bruckner weiß stets dem Satzcharakter die Form angemessen zu gestalten: auch sie trägt etwas Phantastisches, aber keineswegs im Sinne des weit Ausschweifenden, vielmehr weist sie in höchster Meisterung und künstlerischer Absicht ineinanderschwankende Ideen, Charaktere und technische Arbeitsweisen auf, die verschiedenen Formtypen angehören, aber alle einem Grundtypus zustreben: der Sonate; die liegt auch dem ganzen Formverlauf zugrunde (vgl. zu diesem V. Scherzotypus auch S. 507). Namentlich ihr Anfang ist verschleiert, denn die Kürze des ersten Themas ist schon auffällig, und man wäre zunächst eher versucht, das zweite als einen solchen Gegensatz zu vermuten, wie er bei klassischer Sonatenform oft innerhalb der größer

ausgespannten ersten Themen auftritt; doch öffnet sich dieser Anfang bald in überraschender Entschleierung gegen die Sonatenform hin. Die Abweichungen vom vollausgeprägten Normaltypus sind kein Suchen, Abschweifen und Widerrufen, sondern kühnste, phantasievolle Neuerfassung eines ursprünglich in der Sonate lebendigen Formsinns, den Bruckner nie in vorausgegebene Starrbegrenzungen einfügt.

Die Schwierigkeit liegt eigentlich nur in der Erkenntnis und formalen Deutung des Teiles, der nun bei B einsetzt, denn in ihm vollzieht sich hauptsächlich das anfangs irreführende Ausstreben gegen andere Formmöglichkeiten hin. Betrachtet man zunächst die thematischen Vorgänge, so ist es vor allem die Anfangsthematik der Streicher, die aus den Untergründen des Basses – in dem sie stets weiter wogte und sich nur zu anderm Charakter verloren – wieder empordringt, durch das ganze Streicherorchester und zu kühn anstrebender Steigerung. Darüber erscheint nun eine Holzbläserfigur, die den einigermaßen in Verwirrung bringen kann, der Bruckners unvergleichliche Kunst der Übergänge und Umschmiegungen einer Linie in die andere nicht kennt; die Oberstimme des Anfangs, die man schon auf Grund des Streichermotivs erwartet, ist es jedenfalls nicht genau, aber eine enge Verwandtschaft liegt schon in der fallenden, auf den zweiten Takt jener Anfangsmelodie zurückweisenden Bewegung; dem Charakter nach entspricht aber die ganze fröhliche Weise weitaus mehr dem vorangehenden 2. Thema. Beides ist auch gemeint: es ist eine Umwandlung der Anfangsmelodie zum Ländlercharakter, der sich auch in den tanzartig wiegenden Weiterbildungen fortsetzt, und Bruckner gestaltet daraus eine Steigerungswelle, in der die Streicherthematik mehr in der Art ansteigender Entwicklungsmotive herausdringt und in deren Gipfelung noch viel innigere Verquickung vom 1. und 2. Thema plötzlich zwanglos in natürlichem Fluß herausbricht: diese Streicherthematik spaltet sich wieder, die Bässe deuten sie weiter an, in den übrigen Streichern aber geht sie in eine Teillinie aus dem 2. Thema über, die alphornartige seiner II. Violine. In den Bläsern (Pos. und Fag.) aber bleibt das fallende Motiv, das zuerst bei B eintrat; die darüber tönenden Triller der Holzbläser erinnern zugleich an den Höhepunkt und Ausklang des 1. Themas (vor A). Alle diese Gebilde sind auch zunächst noch durch die Weiterentwicklung, wechselnd zwischen Höhe und Tiefe, beibehalten, ebenso ist im Charakter die fröhlichere Art des 2. Themas

gewahrt; noch mehr dringt sie mit dem Zutritt eines weiteren Motivs in der I. Violine hervor (erstmalig im 9. Takt nach C), das später (von E an wiederholt) sogar als führendes Hauptmotiv in leichten Umgestaltungen erscheint; es ist aber nur eine Umbildung des Streichermotivs vom Anfang, die wieder nur dadurch neuartig erscheint, daß der ländlerartige Reigencharakter auch sie durchdringt. Diese Wandlung ist aber motivisch wie auch dem Charakter nach wunderbar vermittelt: an der Stelle ihres ersten Eintritts (9. Takt nach C) ist diese Violinfigur nur die genaue Übernahme des unmittelbar vorangehenden Baßmotivs, in dem selbst nur das der Tanzweise sich einfügende Weitertönen der anfänglichen Streicherfigur liegt. Somit entsteht auch hier wieder kein neues Thema, sondern taumeliges Ineinander von Elementen des ersten und zweiten. Zudem liegt auch eine deutliche Rückspiegelung zum Adagio vor: die Septsprünge sind die gleichen, zu denen sich die dortige Anfangsmelodie der Oboe weitete. Fast scheint es, daß etwas später, bei E, wo dies Motiv beherrschend in dünnerem Satz hervordringt, ein neues Thema eintrete und jenes nur die begleitende Umspielung dazu bilde; aber die dort in der Bratsche einfließende Figur, die später auch in den oberen Stimmen erscheint, vergrößert nun diesen Zwiespalt, die Kunst der Zweiheit in der Einheit: sie hebt mit ihrem ersten Eintritt eigentlich erst recht den Ländlercharakter dieser Septsprünge in den I. Violinen heraus, tritt als richtige neue Ländlerweise hinzu und ist doch auch nur eine Umbildung des anfänglichen Streichermotivs! — Und schließlich zeigt schon auf dem Wege dahin noch ein weiteres Einzelgebilde den gleichen Zwiespalt: es tritt (schon bei D) über einem Neuanstieg des Streichermotivs in den Holzbläsern, zuerst in der Oboe, ein, und von ihm ist nachher hauptsächlich das Endstück, das Achtelmotiv verarbeitet, welches zuerst vom Ende des zweiten zum Anfang des dritten Taktes nach D erscheint. Es ist wieder eine Umbildung der Oberstimme des ersten Anfangsthemas, im Ansatz seine Umkehrung, im Achtelausklang eine Abbiegung in den Charakter der Ländlermotive aus dem 2. Thema und sogar unmittelbar in ein dortiges Teilmotiv, den Ausklang des alphornartigen Tonfalls (s. bei A in der II. Violine den Übergang vom 1. zum 2. Takt).

Das wäre die Thematik und Motivik jenes fraglichen Teiles von B an; seine Entwicklung vollzieht sich nach dem schon verfolgten Anfang und Höhepunkt bei C in mehrfachen Ansätzen und charakteristischem schnellem Wechsel von Stimmungen, Tonfülle

und Klangfarbe, Motivumbiegungen und ihrem taumelhaften Hin und Her durch verschiedene Instrumente, dies oft auf kleine Stücke verteilt. So ist namentlich nach einem (bei D) neu ansetzenden, dynamisch wieder vom Anfangsmotiv der Streicher getragenen Steigerungszug das plötzliche Abbiegen aus seinem Höhepunkt (bei E) in das Irrlichterspiel der schon besprochenen Motive auffällig, die sich leise herabsenken und gegen einen Teil hinleiten, der wieder (vom 11. Takt nach E) in der Tiefe ganz zart die frühere Tanzweise mit Hauptmotiven des 2. Themas durchtönen läßt; worauf abermals (bei F) ganz spitz und dünn von den Höhen herab die gleichen Motive wie bei E einherschwirren (diesmal das vordem tiefere zu oberst) und sich taumelnd im Reigen zur Tiefe senken — all das ein unendlich reiches, traumverlorenes Spiel, bei all der schwindeligen Fülle, leichthin nur so hingestreuter kontrapunktischer Künste. Was ist dies alles formal?

Es sieht (bei B) zunächst so aus, als wollte Bruckner das erste Thema wieder vorbrechen lassen, zumal da die Hauptfigur der Streicher vorherrschend in die Entwicklung treibt, und die Vermutung rondoartigen Wechsels beider Themen würde sich einen Augenblick aufdrängen. Daß dies nicht gewollt ist, zeigt der Höhepunkt gleich der ersten Steigerung (bei C), wo das teilweise Umbiegen in das Motiv aus dem zweiten Hauptthemenkomplex erfolgt und die fast verwirrende Kombination sowie die sinnige gegenseitige Durchdringung von Elementen beider Themen beginnt, die sich schon verborgen vor diesem Höhepunkt, mit dem Bläsermotiv von B an, ankündigt. All das und das Folgende sieht nun viel eher nach einer Durchführung aus, einmal infolge der Kombination beider Themen an sich, dann durch den ganzen Charakter der reichen und schon kontrapunktisch überaus kunstvollen Verarbeitung; und man könnte vermuten, die Form entwickle sich so, daß nach Aufstellung der beiden Themen nun gleich die Durchführung eingesetzt habe (wie dies nach klassischen Formvorbildern entweder auf kleinere Sonatenform mit nur zwei Themen oder auch auf eine sich dem nähernde Durchführung im Mittelteil einer Scherzoform deuten würde). Aber Bruckner meint es anders und geht in der Entwicklung viel weiter hinaus, zu weitaus größer angelegter Sonatenform. Er setzt sogar selbst später einen Doppelstrich (ohne Wiederholungszeichen), wie er sonst den Durchführungsteil anzuzeigen pflegt, und auch ohne

den Strich würde man bald erkennen, daß die eigentliche Durchführung überhaupt erst kommt und nach ihr deutliche Reprise usw. Erst von solcher Ausschau über das Ganze zurückblickend erkennt man: was hier (von B an) erst nach Wiederkehr, dann nach Kombination, erst nach Rondo, dann nach Durchführung aussieht, ist alles in neuem Bilde ein Formteil, der das dritte Thema der Brucknerschen Sonatenform ersetzen will. Dies ist genau seine Stellung im Gesamtaufbau, der fortan ganz einfach und regelmäßig erscheint, und die Wege entschleiern sich plötzlich ganz anders, als man von diesem Teile aus hätte vermuten können. Ist auch solcher Motivvorgang an der Stelle des 3. Themas ungewohnt, so sind doch seine Rückannäherungen an erstes und zweites Hauptthema an sich bei Bruckner durchaus etwas Vertrautes. So ist dieser ganze Teil bis gegen G nicht als eigener dritter Themenkomplex gemeint – kein einziges Gebilde in ihm ist neu – aber formal ersetzt es ihn: es ist eigentlich eine Durchführung als Expositionsbestandteil, so verstanden, daß die Hauptdurchführung noch folgt: sie scheidet sich auch davon durch das Wachstum all der zarten Themenverarbeitung ins Große, fast Wuchtige, der flimmernden in massive Klänge. Das ist das Traumhafte an der Form selbst, das romantische Verfließen gegenüber der klassischen Abgrenzung, das Hinausleiten an schwer greifbare Grenzmöglichkeiten und Wiederentschleiern zum greifbar Vertrauten, das geniale Spiel mit Unbestimmtheiten.

Dennoch liegt bei all der Phantastik im Einzelnen eine Zusammenstraffung der Brucknerschen Sonatenform, vor allem durch die Beschränkung auf Themenzweizahl, vor. Der weitere Aufbau ist leicht verfolgt: der Doppelstrich scheidet wieder den Übergang in den Durchführungsteil in keineswegs strenger Abgrenzung; erinnert man sich dabei, daß hier sonst der Vorbereitungsteil schwerer Stille zu liegen pflegt, so findet man dies mehr ins Geheimnishafte, fast ins Spukhaft-Spielerische gehoben; es liegt nicht die schwere Grundhaltung eines Ecksatzes vor, überhaupt auch nicht Sonatencharakter, sondern Scherzocharakter in Sonatenform (wie für derlei schon Beethoven mit Scherzo in Rondoform und dergleichen Vorbilder bot). Und in diesem Zusammenhang mag auch gleich eine Erscheinung vom Schluß des Satzes vorweg genommen werden: das Scherzo schließt mit der Reprise ohne das Endereignis der großen Sonatensätze, ja fast ohne Schlußanhang; auch hiefür fehlt die Schwere, und Bruckner bringt diese Endteile auch sonst eben nicht

einer formalen Eigentümlichkeit zuliebe, sondern von innenauf aus dem Gewicht der ganzen Satzgestaltung.

Die ersten Ansätze der Durchführung sind noch aus dem Violinmotiv der großen Sprünge gebildet, über die in den Holzbläsern wieder eine Gegenstimme hinweghuscht; es ist genau die Oberstimme des ersten Themas, aber erst von deren drittem Takt an. Nachher steigert sich die Entwicklung zu Teilen, die als große Orgelpunktwirkungen bezeichnet werden können: das frühere Septmotiv erscheint zu Oktavsprüngen ausgedehnt, in gleichmäßiger Folge auf gleichbleibendem Tone, erst auf g, dann lange auf as, und dies ist in einzelnen Bläserstimmen auch durch bloßes Halten des Tones verstärkt; darüber und darunter nun ein weiteres Spiel fast aller Motive, vor allem des Motivs der Septsprünge selbst, die zugleich in ihrer ursprünglichen Gestalt in den Holzbläsern erscheinen. Sämtliche Motive des Satzes erscheinen auch in dieser Durchführung ineinander versprengt. Ein bemerkenswerter linearer Übergang vollzieht sich gleich wieder in den tiefen Streichern[1]: das vorherige Holzbläsermotiv (Bruchstück der Anfangsmelodie) vollendet sich nur bis zur Viertelbewegung seines 2. Taktes und geht mit dieser dann zu einem Motivspiel über, das eine Annäherung an die Streicherstimmen des ersten Satzanfangs darstellt; die Durchführung vollzieht damit das Aufgehen der beiden, ursprünglich fast gegensätzlichen Teillinien des Anfangsthemas ineinander; (es liegt somit ein ähnliches Problem vor wie in der Durchführung des 1. Satzes und wie später noch mehrfach in der Finale-Fuge!).

Das weitere motivische Spiel ist so reich verwoben, der Wechsel in der Klangdichte und zwischen Instrumentalgruppen so vielfach, wie es eine Steigerung der schon vorangehenden Vielfältigkeit erwarten läßt. Auch die Fülle der ursprünglichen Teillinien vom 2. Thema tritt einmal (bei I) zu einem neuartigen Ansatz ein (in Des-Dur); aber zugleich ist auch sie von einem Element aus dem ersten Thema überspielt, nämlich der fallenden Motivlinie, die sich bei B erstmalig in dieser Umgestaltung einstellte, ebenso wie in den Tiefen mit den Baßsprüngen ein Rest aus dem ersten Thema weiterwirkt. Dieser dichter verschlungenen Entwicklung folgt wieder ein in Klangmasse und Klangfarbe (H-Dur) auflichtender Teil (bei K), auch noch

[1]) Vom 2. Takt nach G an.

überwiegend mit Material aus dem zweiten Hauptthemenkomplex bestritten und in seinem wiegend beschwingten Charakter gehalten; er leitet zu einem vollausladenden Höhepunkt, der Klangfülle nach dem stärksten der ganzen Durchführung (13. Takt nach L). Nach ihm erfolgt ein rasches Abklingen, erst in den leisen Streichern, dann nur mehr in einem Nachhallen der Holzbläser und einer Hornstimme, das sich in einen verminderten Septakkord verliert, worauf die Reprise (bei Tempo I) einsetzt. In diesen letzten verklingenden Takten nach dem Höhepunkt ist namentlich beachtenswert, wie in den tiefen Stimmen wieder die Staccato-Viertel sich leise regen, die damit den Wiederbeginn des Anfangsmotivs der Streicher in der Reprise vorbereiten. Die gesamte Durchführung ist in drei großen Teilentwicklungen angelegt, die aus drei Höhepunkten gut zu überblicken sind: der erste, mit der Orgelpunktwirkung, liegt vor H, der zweite, weitaus mildere liegt in der Stimmenverflechtung, die im Des-Dur bald dem Ansatz von I an folgt, der dritte, letzterwähnte kurz vor dem Schluß der Durchführung ist der intensivste. Im Ganzen überwiegen in der Durchführung die Motive aus dem 2. Hauptthema, das auch den Grundcharakter gibt.

Umso stärker hebt sich der Reprisenbeginn ab. Die durchgreifendste Veränderung gegenüber dem Expositionsteil erfolgt nach dem Höhepunkt des dritten (die beiden Hauptthemen kombinierenden) Teiles im 5. Takt nach N: sie dient einer Höhepunktsverbreiterung und der tonartlichen Veränderung; die nächsten Steigerungsansätze führen dann in prachtvoll zielkräftiger, einfach verfolgbarer Harmonieentwicklung zu einem Abschluß, der orgelpunktartig lange ein wiederholtes d in den Bässen festhält (wie beim Ausgang der Exposition ein a). Der Schluß ist nun eine verhältnismäßig geringfügige Erweiterung des letzten hellen Ausklanges in Dur, der eigentlich alle Motive in die Viertelschläge des allerersten Anfangs-Staccatos absorbiert; über den Akkordschlägen der Streicher und Blechbläser ertönt ein starker, pfeifender Triller der Holzbläser; er gemahnt an den ersten Höhepunkt des 1. Themas, und von dessen Streicherlinie selbst bleibt über den Viertelakkorden nur ein Rest in Brechungen des D-Dur-Akkords (I. Violine) aufgelöst. Wie meist bei Bruckners hellflammenden Schlußhöhepunkten prasseln zuletzt diese aufgelösten Motivreste der Höhe zu stets in den funkelnden Durterzton hinaus.

Der Gegensatz des Trios ist der mild träumerischer Ruhe, wieder voller poetischer Versonnenheit. In Schubertscher Art klingt ein einzelner Hornton (ges) voran, über dem sich dann der sanfte Themenbogen auswölbt (in B-Dur). Er ist dem 1. Scherzothema, seiner oberen Melodie, verwandt, was am Schluß seines ersten Viertakters[1]) am deutlichsten hervortritt. Hernach werden mit der sinkenden kurzen Achtellinie die Rückanklänge stärker, zugleich sind sie der Umbildung, die im Scherzo bei B ansetzte und hernach dann stark vordrang, angenähert. Die ersten kurzen Entwicklungen heben das Thema immer mehr ins Geheimnishafte, ganz wie in den übrigen Sätzen wieder erst unter starker Tonartsdunkelung und dann wieder unter Auflichtung (bis D-Dur). Hierauf tritt (bei A) ein neuer ferner, ganz in die Ruhe Brucknerscher Triostimmung gewandelter Rückanklang an das Scherzo auf: die leisen Baßbewegungen, erst nur zwischen Grundton und Quint schaukelnd, rufen die anfängliche Baßlinie des Scherzos wieder wach, und, da sie im Pizzikato gehalten sind, noch weiter zurück deren Ursprung im Adagio-Anfang. Auch all das ist nicht Motivkunst allein, sondern entspricht dem träumerischen Ausschweifen des Trios. Bleibt der letzterwähnte Anklang im folgenden Entwicklungsbogen, der den ersten Trioteil auf der Dominante abschließt, noch schwach und fast fraglich, so wird er plötzlich noch viel deutlicher: genau wie im Scherzo geht dies Baßmotiv in die obere Stimme über (hier in die II. Violine, 23. Takt nach A) und nähert sich dem dortigen Spiel der Septsprünge; in der Tat weitet es sich auch hier, aber milder in die Oktave, wie übrigens auch schon im Laufe des Scherzos.

Die Form ist die einfache zahlreicher Triosätze: eine Durchführung seines einzigen Themas, nur halbneuartig in den Umbildungen des Achtelmotivs, leitet dann (bei C) wieder in die Reprise. Bruckner zeigt sich im ganzen Trio besonders als bestrickender Poet der Instrumentation, erst zarter Farbengruppen, dann der feindurchwirkten Verflechtung von dünnen Holzbläserlinien und einzelnen Farbenakzenten der Hörner ins Streichergewebe; letzteres nun namentlich in der Durchführung; sie schwillt nur leise auf, harmonisch abermals über vielen sattfarbigen Akkordwechsel, aber durchweg in Dunkeltönungen, die spätere Auflichtungen vorbereiten. Das aus dem anfänglichen Triothema stammende Achtelmotiv läßt Tonfälle

[1]) Also im 5. u. 6. Takt vom Triobeginn an.



aus dem 2. Themenkomplex des Scherzos aufklingen; man beachte insbesondere (von B an) die Aufstreckung der Linien im Cello gegen das alphornartige Teilmotiv hin. All das zieht zauberisch verwehend vorüber, nie bis zu vollen, scharfen Klanggebilden verdichtet. Hingegen schwellen die Klangbilder von der Reprise an (C) zur Phantastik schroffer, lebhafter, ja greller Gegensätze: anfangs unverändert, sind ihre zarten Melodiegewebe plötzlich (bei D) von wildem Aufschäumen durchrissen: von einem ff-Tremolo der Streicher umhüllt, erscheint in beschwerten Klängen (Bässen und Hörnern) die bis dahin durchweg luftig vergleitende Hauptmelodie, erst in Ges-Dur, gleich darauf grell in A-Dur, dann verlieren sich die Gebilde, fieberhaft wieder verzitternd, langsam gegen die leise Verträumtheit des Anfangs, aus dem sie kamen.

## *Finale*

Viele der gewonnenen Formzüge konnten Bruckner den Gedanken der Fuge nahelegen. Schon ganz allgemein war im Rahmen der symphonischen Technik die Steigerungsentwicklung ein Moment, das trotz der andern Strukturen verborgene Dynamik der großen Fugenpolyphonie einfließen ließ. Im besonderen aber zeigt die Riesenfuge des V. Finales, daß es zwei innere Formeigentümlichkeiten waren, die Bruckner nach gewaltigster Beherrschung kirchlicher Vokalfugen auch einmal zur Anwendung der Fuge in der Symphonie verlockten: einmal der Gedanke des Themenausbruchs und die einzigartige Technik des Kampfes um Eindringen, Durchdringen und Ausbruch, wie er sie namentlich im Grundvorgang seiner Endsätze erreichte, aber auch sonst – zumal gleich im 1. Satz der Fünften – angewandt hatte. Dies liegt der Fuge, namentlich der symphonischen, ganz besonders nahe und wies Bruckner treffsicher den Weg, die alte Fugenidee aus der Quelle ihres Geistes und ihrer Kraft zu erneuern. Ein zweiter Hauptgrundzug, der ihn auf die Fuge weisen mußte, war die hochgesteigerte Technik des Ineinanderfließens von Themen und eine Verknüpfungsweise ihrer Grundbewegungen, die eben zugleich mit der Kombination die Linienzüge selbst ergriff. Gerade das war einer der lebensvollsten Vorgänge der alten Fuge, und das Problem der mehrthemigen Fugen ging damit auch in Bruckners Symphonik neuer Durchgestaltung entgegen.

Kein Zweifel, daß noch viel anderes im Spiele war; die Brucknersche Neuverwendung des Chorales, des Urschoßes der alten

Polyphonie, muß ihm mächtig auch die Sehnsucht zu ihr erweckt haben, die „Sehnsucht nach der Fuge“ war ein Lieblingswort seines Lehrers Sechter gewesen, der Fugengeist seine und des jungen Bruckner tägliche Erbauung. Nicht zuletzt ist es die von keinem Meister mehr erreichte Kunst der großen Bogenführung, die hier ihre Triumphe feiern konnte. Die Übernahme der Fugenidee in einen ihr ursprünglich nicht zugehörigen Satzstil ist zwar nichts Neues und in verschiedenster Weise versucht worden, die Art, wie es hier geschieht, ist aber vollständig neu. Es versteht sich von vornherein, daß mit der Fugenart nur gewisse innere Ablaufsformen gemeint sein konnten, symphonisch aber Idee und Grundaufbau sein mußten, in denen sie neu lebendigen Sinn und Verschmelzung mit der Symphonie überhaupt gewinnen konnte. So ist auch die Struktur selbst durchaus ein Mittelding zwischen linearer und symphonischer Polyphonie und dies gilt auch für die im engeren Sinne fugierten Stellen; selbst innerhalb der sonst strengen Exposition ruft die Stimmenstruktur nach freier Verstärkungsmöglichkeit der einzelnen Stimmen durch wechselnde Instrumente, aber das geht sogleich und unabgrenzbar weiter; aus Verstärkung wird Einfärbung, aus dieser symphonische Klangeinhüllung. Schon daß die Grenzen zwischen bloß verdeutlichender Stimmenverstärkung und freier Umspielung offen sind, würde über strenge Abgrenzbarkeit, eindeutig festgehaltene Stimmenzahl hinausführen, wäre aber noch nicht das Wesentlichste, auch das Zusetzen von Fülltönen noch nicht; vielmehr greift jederzeit die der alten Fuge grundfremde Möglichkeit ein, einzelne thematische Stimmen in mehrfache zu spalten, die Spaltung wieder ganz oder teilweise zurückgehen zu lassen usw. Schließlich ist hier von Bruckner nicht die Fugen-Steigerungstechnik auf die Symphonik, sondern seine symphonische Steigerungstechnik auf die Fuge zurück angewandt; infolgedessen umfängt und durchdringt ohne weiteres eine symphonische Umhüllung die eigentlich fugierenden Stimmen, wo ein Schwellen und Durchführen einsetzt, und dies ist von einfachster akkordlicher Füllung bis zu breitesten symphonischen Instrumentaleffekten frei angewandt. Zur Auseinandersetzung symphonischer mit mehr linearen Strukturen enthielt schon Bruckners I. Finale bedeutende Ansätze.

Mit seinem Entschluß zur Fugenform im V. Finale ging es um nichts Geringeres als um Schaffung eines eigenen Fugenstiles — die Vergleiche mit andern Romantikerfugen sind rein äußerlich und

führen irre — und in dieser Weise blieb er auch durchaus sein eigen, erfuhr wohl Nachahmungen und weitere Umgestaltungen, aber in der Kraft eines Ausbruchs von tiefgeistiger, naturhafter Notwendigkeit steht er monumental wie die Tat einer für sich bestehenden Musikkultur da. Irgendein Kompromiß und jede Konstruktion wäre etwas anderes, vielleicht ein noch so genialer Versuch geblieben; hier aber liegt eine geistige Ureinheit vor, vom Keimelement bis zu den Riesenwölbungen organisch durchgebildet, vom Keim an ferner neues Grunderlebnis, gezeugt aus der schöpferischen Verbindung mystischen und hochromantischen Geistes, fugenpolyphoner und symphonischer Technik. Und der so geschaffene Satz selbst ist von einer Kühnheit und Größenwucht, die zuerst die Geister schnell an den Hilfstrost zurückjagen mußte, bei Bruckner läge keine eines weitern Eingehens werte Formfähigkeit vor.

Auch die Dreizahl der Themen behielt Bruckner bei und hob sie hier zu neuem Sinn. Wäre er so arm an Geist gewesen, wie er seinen Beurteilern, oder so ängstlich, wie er im Leben schien, so hätte er vor allem schon Themen alter Fugenart nachkonstruiert und hernach nur in Aufbau und Einbau gefügt. Aber schon die Themen selbst sehen auf den ersten Blick ganz anders aus als die der alten Fugenpolyphonie. Sie sind nicht äußerlich denen Bachs oder Händels oder älterer nachgebildet, wohl aber trotz großer äußerlicher Unterscheidung von manchem ihrer Geisteszüge erfüllt. Auch sind sie selbst schon von vornherein thematische Komplexe, nur teilweise aus einzelnen Linien faßbar, wie es vom ganzen Symphoniestil gilt. Dem Verständnis des ganzen Aufbaus dient am besten eine gesonderte Voranstellung der drei Themen. Das erste, dessen eigentliche Exposition[1]) erst nach der später zu besprechenden

[1]) Für fachlich nicht vorgebildete Leser sei hier erwähnt, daß man unter „Exposition“ in der Fuge zwar im allgemeinsten Sinn das Gleiche versteht wie in der Sonate, nämlich Themenaufstellung, daß sich dies aber in anderen Formen vollzieht. Mit Fugenbeginn erscheint das Thema zunächst in einer Stimme allein, darauf der Reihe nach in den weiteren Stimmen, so vielen als hernach in der Fuge beteiligt bleiben; dieses allmähliche Eintreten der Stimmen mit dem Thema nennt man die Exposition. Wenn nun in der Fuge ein zweites Thema verarbeitet wird, (Doppelfuge) so erscheint dies entweder nach einiger Zeit gleichfalls in solcher Exposition, oder es tritt auch freier zur vorherigen Thematik hinzu, oder es erscheint überhaupt gleich zusammen

Einleitung mit dem 29. Takt beginnt, ist bereits mehr eine symphonische Gebärde. Man betrachte es vom 29. Takt der Partitur an („Mäßig bewegt“, $4/4$), wo es zuerst in Baßinstrumenten eintritt; genau genommen, sind nur die ersten anderthalb Takte dieser Baßlinie, bis und mit dem Oktavsprung auf ces, als Hauptthema zu bezeichnen, die rhythmisch punktierte Fortsetzung tritt zwar zunächst auch noch in der einen intonierenden Stimme allein auf, erscheint aber dann in der Bedeutung eines Gegenthemas, d. h. als Gegenstimme zur jeweiligen Intonation des Hauptthemas in anderer Stimme. Für solche Vorwegnahme des Gegenthemas gibt es auch in Bachs und Händels Fugenkunst Beispiele genug. Für Bruckner ergab sich aber hier diese unmittelbare Anknüpfung in der Baßstimme allein noch aus einem andern Gesichtspunkt: ein formales Hauptprinzip, die innere Verbindung der Themenlinien, erfuhr gleich deutlichere Ausprägung, indem sich das Gegenthema unmittelbar aus dem Hauptthema, durch Herausfassen seines punktierten Teilmotivs weiterspinnt. In der späteren Verarbeitung wird auch die Hauptlinie mit dem Oktavsprung allein als der eigentliche Kern gefaßt. Sie trägt eine Verwandtschaft mit dem 1. Hauptthema des 1. Satzes (s. dort Takt B), zunächst durch die Gemeinsamkeit des rhythmisch punktierten Teilmotivs, das hier umgekehrt als die tiefere Abkuppung erscheint; dann liegt auch dort schon der Wille zur Ausstreckung über den Oktavsprung im Ausklang des ersten Viertakters, wenn auch durch die kurz dazwischenschlagende Quinte vermittelt, aber gleich in der Fortsetzung weitet sich das Thema (s. 1. Satz, vom 9. Takt nach B an) zu Oktavsprüngen. Die Verwandtschaft tritt übrigens später in der Finale-Fuge noch stärker heraus. Das Thema

---

mit dem ersten in dessen Exposition als eine thematische Gegenlinie. Auch ein drittes, sogar viertes Thema kommt in großen Fugen vor, erscheint aber dann erst in späterem Hinzutreten. In der vorliegenden Fuge von Bruckner erscheinen sowohl im ersteren Sinne später eintretende Gegenthemen (u. zw. ganze Linienkomplexe) als innerhalb jedes einzelnen von ihnen zugleich mit der Hauptlinie thematische Gegenlinien. — Auch als „Durchführung“ bezeichnet man nicht das gleiche wie in der Sonate; nicht einen, sondern in der Regel mehrere Teile, worin wieder das Thema in den verschiedenen Stimmen erscheint, unter gewissen tonartlichen Abänderungen und zuweilen verschiedenen Verarbeitungskünsten, und mit dem Unterschied gegenüber der Exposition, daß nicht während des ersten, dann der weiteren Themeneintritte die übrigen Stimmen zu schweigen brauchen, bis alle mit dem Thema eingesetzt haben. Vgl. auch S. 473, Anm.

scheint nur die Wucht noch stärker in sich zu sammeln, die dort im 1. Thema des 1. Satzes schon erspannt lag, übrigens im aufstrebenden Willensdrang auch schon des zweiten Einleitungsgebildes[1]), versteckt sogar bereits in den ihm voraufgehenden Oktavsprüngen, in die sich die Baßlinie des ersten Einleitungsgebildes verliert.

Das zweite Hauptthema der Fuge tritt unmittelbar als eigentlicher Linienkomplex ein, im 21. Takt nach A („Sehr mäßig bewegt"). Immerhin läßt sich eine Hauptlinie herausheben, die der II. Violine (anfangs die oberste Stimme), und sie zeigt schon ihrem Charakter nach das Einfließen eines rein symphonieformalen Elements, des Gesangsthemencharakters. Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem 2. Scherzothema (s. dort bei A) liegt im Sextsprung begründet. Übrigens erfährt das Thema auch keine Exposition im engeren Fugensinne. Das ganze 2. Hauptthema kehrt sein polyphones Leben vielleicht am stärksten von allen heraus, einmal indem in fast ungreifbarem Wellenfluß abwechselnd seine verschiedenen Teillinien an die Oberfläche dringen, miteinander wechseln, ineinander übergehen, dann aber indem sie alle auf unendliche Ausspinnung hin angelegt sind und in einheitlichen langen Strömungen fortfließen. Der Teillinien sind im ersten Eintritt drei; nebst der erwähnten die reicher verschlungene mittlere (zuerst in den I. Violinen), übrigens mit der oberen (der II. Violine verwandt), was hernach zu vielen unabgrenzbaren Übergangsbildungen führt; drittens die ansteigende Achtellinie der tiefsten Stimme (zuerst Pizzikato im Cello). Doch tritt schon im 5. Takt eine weitere Linienbildung dazu (zuerst in der II., dann in der I. Violine usw.), die gleichfalls zum Komplex dieses ganzen Themas gehört, in der Weiterspinnung fast als das wesentlichste

---

[1]) Eine „Thematische Analyse" von Armin Knab zu Bruckners V. Symphonie (Wien, Universal-Ed. 1922) weist in liebevollem Eingehen noch zahlreiche motivische Gemeinsamkeiten zwischen den Themen aller Sätze nach. Zwar sind für solche Gemeinsamkeiten nicht immer die Grenzen zu finden, da schon die entwicklungsmotivischen Urtypen stets bis zu gewissem Grade in alle musikalischen Themen als Teilgebilde einfließen, und vor allem da auch unter dem Banne der ganzen Charaktereinheit allerhand nicht berechnete Gemeinsamkeiten zwischen den Themen einer Symphonie aufscheinen. Doch selbst wenn man nicht in jeder Einzelheit so weit gehen will wie Knab, so erweist doch seine vortreffliche Schrift die verblüffende Einheit, die über die Sätze der V. Symphonie gebreitet ist. Auch Oskar Lang (a. a. O. S. 74) weist für die VII. Symphonie Ähnliches nach und stellt noch weitere Untersuchungen in Aussicht.

Motiv; da es nach den übrigen und dann hauptsächlich in freien Überleitungsentwicklungen auftritt, scheint es, daß Bruckner es als eine rhythmisch belebte Ableitung aus der ansteigenden Baßlinie vom 1. Takt des Themas aufgefaßt wissen wollte; gleichwohl ist das Motiv besonders im Auge zu behalten. (Es findet sich übrigens auch schon im I. Finale). — Wie frei aber Bruckner diesen ganzen zweiten Themenkomplex behandelte, geht daraus hervor, daß dieser in seiner Weiterentfaltung zu allerhand halbselbständigen und selbständigen Linienbildungen gelangt. So dringt im Ausspinnen der polyphonen Melodien bald eine gleichfalls gesangsthemenartige Bildung wie die der I. Violine im 8. Takt (nach dem Themeneintritt) hervor, die möglicherweise als Anklang an das Scherzomotiv bei B (Holzbläser) gedacht ist, und im Laufe noch etwas längerer Entwicklung dringt zugleich mit einer strahlenden Tonartsauflichtung (17. Takt, E-Dur-Vorzeichnung, bei „Etwas breiter") weiteres melodisches Blühen aus der Linienverspinnung; neuartiges Element ist daran vor allem die zweitoberste Stimme (zuerst in der Bratsche), ganz aus dem schwellenden Gesangsausdruck hervorgetrieben, doch vorher in allerhand fließenden Annäherungsbildungen schon gestreift. Wie leicht zu erkennen, nimmt dabei auch die Oberstimme, ableitbar von der Achtelstimme des Cellos (dort Pizzikato) beim Themeneintritt, neuartige Umbildungen an, und die ganze Stimmenverflechtung gewinnt an dieser Stelle ein so selbständiges Bild gegenüber dem Anfang, daß manche Analysen von einem eigenen zweiten Gesangsthema sprechen. Das scheint zu weit gegangen, einmal weil sich dieser Takt in völlig fließender Überleitung aus dem vorherigen herausbildet, zweitens weil er wieder in die frühere Form zurückleitet, gleichfalls fließend, und weil der ganze formale Aufbau ihn unlöslich in eine Einheit mit dem 2. Themenkomplex (also dem ersten und einzigen Gesangsthema) weist. Sein Liniengewebe bleibt bei aller äußeren Annäherung an die alte Polyphonie doch dem Ausdruck nach in gewissem Gegensatz zu ihr, ist überall von echt romantischem, heißem Singen durchseelt.

Das dritte Hauptthema setzt erst viel später, 9 Takte vor F, ein, ein Choral voll herrlicher Verkündigung, prangend in der Majestät seiner Tonschritte und im Purpur seiner Harmonien; er beherrscht mehr und mehr die späteren Fugenteile, immer mächtiger in seine Klangentfaltung wachsend und zuletzt als hochfeierlicher Glanz der Satzkrönung. In Fugierung erscheint die Choralmelodie





erst von G an; vom 4. Takt nach G an ertönt dann mit ihr zugleich eine Linie in Achteln, die dem zweiten Themenkomplex entstammt. Sie stellt zur Hauptstimme, der Choralmelodie, eine thematische Gegenstimme dar, ist aber dabei nicht streng durchgeführt, schwingt stets zu freier Melodiebildung heraus, allenthalben in Rückannäherungen an den zweiten Themenkomplex, hernach auch an den ersten. Die motivische und Charakter-Verwandtschaft dieses Choralthemas mit dem aus der Einleitung zum 1. Satz (ihrem dritten Teilgebilde, 18. Takt vom Anfang) ist unverkennbar und für die Gesamtform bedeutungsvoll[1]). So gibt es sich fast von selbst, daß dem dritten, dem Choralthema, die größte Steigerung des Satzes zufällt, und seine Ausbreitung in hochmajestätische, religiöse Klänge führt. — Aber alle drei Themen stehen in Wechselbeziehung, nicht allein zueinander, sondern zum Hauptthema des I. Satzes, dessen Durchbruch und Ausbruch ein hauptsächliches Formereignis darstellt, wenngleich in anderer Weise als sonst in Bruckners Finale. So bestimmt schon das die Gestaltung des ersten Fugenthemas, in dem es verborgen und voller Spannkraft zum Ausbruch enthalten ist. Auch diese Verwandtschaft zwischen den Anfangsthemen der Ecksätze ist von der sonstigen Finalegestaltung hierher übernommen. Diese Vorblicke erleichtern den geschlossenen Verfolg der ganzen Fuge.

Den Aufbau der Fuge muß man im großen Bogen verfolgen, am besten ohne zunächst bei Einzelheiten zu verweilen. Bruckner setzt nicht mit dem 1. Fugenthema ein, sondern läßt es selbst erst aus andern Einleitungsgebilden hervorblitzen und sich in seine hochragende freie Gestaltung erst herauslösen. Als erstes Einleitungsthema kehrt das des Symphoniebeginns wieder, das vor den feierlichen, später kirchlichen Klängen der Finale-Fuge seine eigentlichste Bestimmung findet. Schon in ihm liegt die Spannung zum Ausbruch des Fugenthemas: im 3. Takt, hernach im 5. durchreißt ganz leise in der Trompete, aber in scharfer Kürze, ein fallender Oktavschritt (Anfangsintervall des Fugenthemas) die Einleitungsklänge.

[1]) Erich Schwebsch („Anton Bruckner", Stuttgart 1923, 2. Aufl., S. 125) sieht die Wurzeln dieses Chorals bereits in der Pizzikato-Einleitung des Symphonieanfangs. Dies verliert sich wohl ins Unbestimmte; doch kann man sicherlich dem beistimmen, daß dort schon ganz allgemein ein Choralcharakter schlummert.



Auch die Bässe nehmen in ihrer letzten Wendung (8. und 9. Takt) wieder die Gestalt zweier ansteigender Oktaven an[1]), hierauf blitzt zum ersten Male („Allegro moderato") die thematische Hauptlinie im Unison der Holzbläser auf, leitet aber zu kurzem Aufscheinen des 1. Hauptthemas des 1. Satzes, das unter dem Streichertremolo in seiner gewitternden Unruhe ertönt[2]). Aber auch sein kurzer Ansatz ist vom aufzuckenden Willen zum Fugenthema durchrissen: mehrmaligen vereinzelten, fallenden Oktavschritten in den Trompeten, worauf wieder das Fugenthema (2 Takte vor „Adagio") mit seinen Oktavbewegungen erscheint (Hörner und Holzbläser), unison wie vieles bei Bruckner, was als bloße Kraftlinie seine Bedeutung hat. (Die versteckte Gemeinsamkeit beider Themen dringt auch gleich heraus, besonders indem hier während des Hauptthemas aus dem 1. Satz die erste fallende Oktavandeutung der Trompete höchst kunstvoll gerade vor den zur Höhe ausgeworfenen, ihr engverwandten Ausklang des ersten Themenviertakters fällt.) Schließlich scheint noch kurz das Anfangsthema des Adagios auf, gleichfalls vom jäh fallenden Oktavschritt durchrissen (diesmal in der Klarinette). Alle diese Ansätze mit früheren Satzthemen sind demnach von der Spannung gegen das neu zu bildende Thema hin durchsetzt, und wie beide vorherigen mündet auch diese Adagioandeutung in sein unisones Aufblitzen aus, diesmal in noch stärkerer Instrumentierung (alle Holzbläser und Horn), und damit erst ist es in solcher Spannkraft ausgelöst, daß seine Exposition zur Fuge ansetzt, mit dem vorerwähnten 29. Takt („Mäßig bewegt"). Die Erscheinungen aus früheren Sätzen haben somit eine andere Bedeutung als zu Anfang des Finales von Beethovens Neunter; das Wesentliche ist die sofortige Erspannung gegen das neue Thema, wodurch sie dem Fugenansatz seine eigentliche Konzentration geben. (So sind sie auch weitaus kürzer als bei Beethoven, bei dem die Themen im Charakter breiten

---

[1]) Wie schon im 1. Hauptthema des Anfangssatzes das 1. Fugenthema des Finales verborgen vorerspannt liegt, so ist im Hinblick auf diese Einleitung auch namentlich der Takt vor S im 1. Satz bemerkenswert: dort erscheint vor Eintritt der Schlußsteigerung, welche mit den gleichen Einleitungsbässen ansetzt, auch ein steigender Oktavschritt im Unison aller Streicher, allein aus der vorherigen Entwicklung übrigbleibend und weit vorausdeutend.

[2]) Die Vorhaltsakkorde in den Klarinetten und Hörnern weisen dabei als verborgene Untertönung auf die Vorhaltsbildungen der Streicher im vorherigen Einleitungsthema zurück, dienen daher gleichfalls noch der innigeren Verbindung.

Suchens, großen phantastischen Improvisierens wiedererscheinen; wo dann bei ihm das eigentliche Thema des Chorfinales erscheint, ist es eine leichte Umgestaltung des Triothemas, und von ihm aus erfüllt sich nun der Einbruch in den Finalegedanken, der erst von verschiedenen früheren Satzthemen her gesucht wurde. Schon diese Verschiedenheit hängt mit der sonstigen in den ganzen geistigen Problemen zusammen; bei Beethovens Neunter ringt sich die Musik zum Wortausdruck des Chores hinaus, daher schon die Breite, der auflösende Zug der Finaleeinleitung, im Gegensatz dazu bei Bruckner die straffe Konzentrierung auf das rein Dynamische der Linien; den Kern und Inbegriff der absoluten Musik. Daher auch bei Beethoven die eigentümlich rezitierenden, d. h. zum Wort hinsuchenden Bässe, und diese sind dort die einzigen Klänge der „sprechenden" Streicher, während alle Themenreminiszenzen und übrigen Ansätze in die verhalteneren Bläserklänge gerückt sind, sehr im Gegensatz zu ihrer ursprünglichen Instrumentierung. Mag demnach auch äußerlich Beethovens Chorfinale Bruckner eine Stütze gegeben haben, der Idee nach entwickelt sich dieser Satzbeginn aus Bruckners früheren Finaleideen vom Wiederdurchscheinen des Anfangssatz-Themas aus dem Anfang des Endsatzes.)

Wenn sich damit auch gleich die erste, eigentliche Exposition äußerst schlagkräftig entwickelt, so bleibt doch für die ganze Fuge eines zu beachten: viel wesentlicher als die thematische Exposition an sich ist für Bruckner stets die symphonische Steigerung; sie behält auch die Exposition nur in ihrem Dienste bei, verstärkt, umspielt und überwindet sie aber durch die große Formdynamik der Steigerungswellen. Das Gleiche kennzeichnet auch alle übrigen „Durchführungen" in der Fuge. Das bedeutet nicht durchweg Abweichen von der Fugierungsstrenge, sondern Aufnahme der Fugierung in die symphonischen Klangzüge, oft nur als Strukturzuges ihrer Innenmitte, die gänzlich von den symphonischen Wirkungen wie von Klanggewölk umhüllt ist. Schon hier kann man also ein fesselndes Stück aus dem Wechselspiel von Fugenstil und hochromantischem Symphoniestil beobachten. Man kann sehen, daß eigentlich nur der vierfache sukzessive Stimmeneinsatz streng im Sinne der Fuge gewahrt bleibt (auch mit Quintbeantwortung usw.), die übrige Stimmenausspinnung aber bald in den symphonischen Zug hineingerissen wird, in wesentlich anderem Bilde als etwa bei den sog. „Zwischenspielen" der alten Fuge, den freieren und in Wirklichkeit oft tragenden

Entwicklungen mit nicht genauer Durchflechtung der Themengrundform in den verschiedenen Stimmen. Während dieser ersten Exposition selbst beruht die symphonische Freiheit in nichts anderm als gelegentlicher Verstärkung einzelner Thementeile (durch Bläser) zum Zweck der Verdeutlichung innerhalb des von den Streichern getragenen Stimmengeflechtes; aber schon gleich nach dem vierten Themeneinsatz (I. Violine) dringt ein rein symphonisches Element damit ein, daß starke Bläserakzente (von A an) nur im Rhythmus und in vollen Akkorden das Hauptmotiv herausheben, teils gleichzeitig mit seinem Ertönen in der weiteren freieren Stimmenverflechtung, teils selbständig in symphonischen Motiven dazwischenschlagend. So treten denn im Schwellen der ganzen Orchestration auch bald Stellen ein, wo das Hauptthema nur in Blechbläserrhythmen auf einem Ton, in starren Schlägen durchtönt (11. Takt nach A), während sich gleichzeitig auch von den Streicherstimmen die drei unteren zu einer einzigen (in Oktaven) vereinen, hernach auch wieder frei auseinanderspalten usw. Ferner ergibt es sich aus der Natur der Steigerung, daß in den Höhepunktsteilen die rhythmisch lebhaftere thematische Gegenlinie überwiegt. Die Entwicklung klingt denn auch rein homophon mit kadenzierenden Schlußakkorden (der Dominante) völlig ab (vor „Sehr mäßig bewegt"), ehe der zweite Themenkomplex einsetzt. Der erste ist also ein vollkommen geschlossener Wellenverlauf von wundervoller Form: der Höhepunkt ist breit, enthält in sich ein dreifaches Aufbranden zu Teilhöhepunkten, und er liegt nicht in der Mitte, sondern mehr gegen das Ende der großen Wellenkurve zu, die auch weitaus kürzer abflaut als sie sich entwickelte; die Steigerung ist dabei genau durch die Exposition dargestellt.

Wie nun das zweite Hauptthema („Sehr mäßig bewegt") auf eine eigentliche Fugenexposition verzichtet, so geht es auch gleich nach den allerersten Takten in eine freiere Weiterspinnung über. Wenn auch darin mehr ein Hinüberschwanken zu freierer Symphonik liegt, so bleibt doch die Struktur lange die feinverfaserte einer linearen Führung; die Bläserstimmen bleiben zart ausgespreitet und treten beim Übergang in die vorwegbesprochene E-Dur-Ausweichung (bei „Etwas breiter") wieder mehr zurück. Mit motivischer Selbständigkeit greifen sie bis dahin nur soweit ein, als das Anfangs-

motiv der I. Violine (das zweitoberste!) aus dem Themeneintritt breit ausgedehnt öfter in ihnen allein (namentlich in den Flöten) über den Streichern ertönt. Die Gesamtausdehnung ist weitaus länger als die des ersten Themenkomplexes, schon aus dem Gegensatz der Ruhe gegenüber dessen dramatischer Wucht bedingt; infolgedessen verläuft auch das Spiel der Steigerungswellen viel mannigfacher, dabei gar nicht immer bis zur Entladungswirkung von Höhepunkten aufschwellend; vielmehr heben sich die symphonischen Wogen sanfter, gehaltener in ihren Anstiegteilen, und sie senken sich auch milde wieder ab. So entsteht denn auch die ganze Wendung zum halb und halb neuartigen Linienbild im E-Dur-Teil (s. S. 917) nur im Zusammenhang mit einem innern Aufschwellen, das zugleich in der Tonart aufleuchtet und fast unmerklich in seinem erhöhten Melodieausdruck auch die halb neuartige Bildung in den Bratschen aufwirft. Dies ist nur der Ansatz zu einem längeren Steigern, das dann plötzlich durch einen der typischen Neuansätze im pp durchrissen ist (14 Takte vor B); an dieser Stelle setzt noch ein neuer, gleichfalls sehr unauffälliger Teilvorgang ein: die steigende Pizzikatolinie der Bässe, die sich gleich nach dem 4. Thementakt verloren hatte, tritt wieder ein, verliert sich zwar bald abermals; dennoch liegt in ihr ein gewisses treibendes Element, und es bereitet sich in der Tat die eigentliche Gipfelung des gesamten großen, vom 2. Hauptthema bestrittenen Teiles vor. Dieser Vorgang nun ist wieder in sehr fesselnder Weise von einem Umschlagen in noch ausgeprägter symphonische Setzweise begleitet; den Anfang und ungemein kunstvollen, weil kaum merklichen Übergang hierzu bildet die Umformung eben jener steigenden Baßlinie zu Achtelharpeggien; (in diese hatte sie sich auch schon nach den vier Anfangstakten des Themas gewandelt); die übrigen Streicher behalten zwar ihre kontrapunktische Linienstruktur bei, ebenso den ganzen kommenden Höhepunkt hindurch, und zu diesem schwillt es zunächst nur in raschen Verstärkungen der Bläser, wodurch mit den Füllstimmen zugleich die symphonische Klangfarbe einfließt; wohin es aber mit alledem will, zeigt der 4. Takt vor B: es erscheinen in den Trompeten gewisse Rhythmen auf gleichbleibendem Ton, wie sie typischerweise den Ausbruchswillen eines andern Themas aus dem Innern des ganzen Drängens ankündigen. Um zu erkennen, welches andere Thema das ist, blicke man zum Höhepunktsteil der vorherigen Verarbeitung vom 1. Hauptthema, zu den Bläsern, die von A an in einzelnen Viertelschlägen nur

in starrer Andeutung seines Oktavschrittes durchtönten; jetzt zwar ist der Rhythmus in den Trompeten willenskräftiger belebt (zur Achtelteilung des zweiten Viertels), und man würde in ihm zunächst kaum das 1. Fugenthema vermuten; aber man betrachte in jedem dieser 4 Takte vor B sein unmittelbares Aushallen in ein Motiv der II. Flöten und Oboen: hier erkennt man, daß es zum Oktavschritt des ersten Fugenthemas hinauswill, und das Trompetenmotiv drängt erst gegen diesen hin. (Ganz unauffällig schlich er sich sogar schon in den unmittelbar vorangehenden 2 Takten in Hörnern und dazwischen in Holzbläserstimmen ein, wobei der kunstvoll übergehende Zusammenhang mit den vorherigen Holzbläsermotiven leicht zu erkennen ist.) Über die Andeutung des Oktavschrittes geht es zwar zunächst nicht hinaus, es bleibt beim dunklen Andrängen, aber bald zeigt Bruckner die Erfüllung, den Ausbruch in einer Weise, die den letzten Zweifel daran hebt, daß hier das Anpochen dieses Themas gemeint ist. Was zuvörderst zusammenzufassen bleibt, ist die Erscheinung, daß die ganze, überaus lange Erstdurchführung des zweiten Themenkomplexes in einem Höhepunkt gipfelt, in dem sich diese Ausbruchsvorgänge, die Willensregungen gegen das erste Thema hin, melden; denn was zunächst folgt, ist das Rückverebben in ein sanftes Gewoge, unter ähnlichem Linienspiel wie vordem, das zuletzt wieder in dünneren Strukturen verhaucht, dies übrigens wieder ganz in der Art von Bruckners rein symphonischem Stil mit allen Klangmerkmalen und Entwicklungsmotiven des Ausklingens in die Leere; dies vollendet sich mit dem 8. Takt nach D. Abermals in F-Dur, der Dominante, zu der somit das mediantische 2. Hauptthema zurückrundet.

Solch schlichte Tonartsverhältnisse sind wieder ein Teilmerkmal der Hinwendung zum Fugenstil. Sie äußern sich aber nicht nur in den Klangbeziehungen der großen Teileinschnitte, sondern viel wesentlicher noch darin, daß gleiche Tonarten, sogar gleichbleibende Akkorde über weitaus längere Strecken gehalten sind als in den vorangehenden Sätzen, es dringt eben mehr das Leben der Linien vor. Das ändert sich erst viel später mit der Durchführung in der prangenden Verarbeitung des Choralthemas; zugleich liegt auch darin ein Teil der einzigartig gemeisterten Steigerungskunst.

Blickt man nochmals auf die beiden bisherigen Hauptteile mit den zwei Themen, so erkennt man namentlich von ihren Höhepunktsvorgängen aus, daß zugleich mit dem Andrängen des thematischen

Ausbruchs auch die Spannung zwischen fugiertem und daraus ausbrechendem symphonischem Stil die Steigerung durchzieht, der schließlich mit dem Choral und Ende sieghafte Ausbreitung gewinnt. Nach den beiden bisherigen Themenentwicklungen, der kürzeren ersten, mit breitem Höhepunkt ausladenden und der zweiten mit dem überaus lange verhaltenen, überdies nur bis zu einem Willensandrang gelangenden Höhepunkt, erklärt sich fast mit naturhafter Selbstverständlichkeit das jetzt Folgende: indem Bruckner durch und durch Dynamiker ist, läßt er in die Entwicklung nun einen Teil eindringen, der statt des dritten Themenansatzes erst zur Entladung bringt, was im Bisherigen erspannt liegt. Aus rein formalistischer Außenbetrachtung könnte das folgende Teilstück als Unterbrechung mißdeutet werden, aus Bruckners Formprinzip aber ist es organisch, innerlich bedingt, aufbauend und notwendig; streicht man es – und es ist nur ein kurzes Stück – so hat der Bau eine Lücke in seiner tragenden Ausspannung und stürzt zusammen.

Der plötzliche dröhnende Volleinsatz im 9. Takt nach D („Bewegt“) wirkt als Erfüllung der aufgespeicherten Spannung. Befreit bricht in ihm mächtig dahinstürmendes symphonisches Gestalten aus, und zugleich das erste Fugenthema in riesenhafter Aufreckung, und zwar in eben der Form, auf die das Andrängen im vorherigen Höhepunkt hinwies, nämlich in Hervorhebung des ansteigenden, nicht seines anfänglichen fallenden Oktavschrittes. Es ertönt in allen Bläsern, das punktierte Teilmotiv bleibt auf einem Tone angedeutet, die gesamte thematische Bewegung somit auf Grundton und Quint beschränkt und in dieser Weise wird sie auch weiter verarbeitet. Zugleich läßt diese Umgestaltung die Verwandtschaft mit dem 1. Hauptthema des 1. Satzes stark herauswachsen, denn der Ausklang zum 4. Takt seiner Hauptlinie, über die Quint zur Oktave emporgestreckt, erscheint damit in deutlicher Rückspiegelung. Die Streicherlinie hingegen, in großem Aufschwung wellig bewegt, entstammt dem 2. Fugenthema, der steigenden Cellolinie seines Eintrittstaktes; die kurze Steigerung verdichtet sich rasch in Engführungen des Oktavenmotivs und mündet in ruhigem Abklingen zu klangdünner, pausendurchsetzter Teilstrecke aus. Mit diesem ganzen Teil vom 9. Takt nach D an schwebt zugleich eine gewisse Analogie zu Bruckners dritten Themen (in der Sonatenform) herein; ihnen entspricht die vorwärtstreibende Dynamik wie auch der Übergang in spannungsvolle Leere; ein neues Thema trat zwar

dabei nicht ein, sondern (ganz wie beim Scherzo!) Kombination aus beiden bisherigen, und auch das würde an jenen Typus der dritten Themen gemahnen, die Teilzüge der beiden ersten enthalten. Zweifellos spielt hier ein Element der Brucknerschen Sonatenanlage in den Fugenaufbau herein.

Während nun der Ausklang (von E an) deutlich an den Übergang in den Durchführungsteil der Sonatenform gemahnt, steigt nicht dieser, sondern das dritte Fugenthema aus der langen Ruheepisode auf. Die Art, wie das dritte Thema eingeführt wird, stellt eine der bemerkenswertesten Verbindungen symphonischen Stiles mit fugiertem dar. Sehr klar ist wieder dabei die echt Brucknersche Werdeentwicklung aus tiefer Leere und Grundregung zu verfolgen, somit wieder ein echt symphonisches Moment in Verquickung mit dem Fugenprinzip einer neuen Themenexposition. Man erkennt ohne weiteres Bruckners Abgrundsymbole, über denen (nach E) die letzten Reste der thematischen Achtellinie verhauchen, vom 9. Takt nach E an verlangsamt zu Vierteln in den Holzbläsern. Im Widerspiel zu ihnen erscheint dann (11. Takt nach E) zum Tremolo der Pauke eine Linie in den Bässen, die zuerst auch als eine verlangsamte Ableitung davon erscheint, zugleich zum Charakter und der lastenden Schwere eines der weitauswölbenden Tiefensymbole gewandelt. (Sie verliert sich hernach noch in ein langsames Nachhallen in Horn und Klarinette.) So dringt diese Linie vollkommen unauffällig, in der Art einer bloß entwicklungsmotivischen Umgestaltung ein, insbesondere ihre Anfangsabbiegung um einen Septsprung zur Tiefe wird kaum als wesentlich hervorgekehrt. Dies geschieht aber, sobald sich diese erste Werdeandeutung zur reinen Gestalt des Choralthemas mit dem anfänglichen Quintsprung zur Tiefe nun festigt; dies erfolgt unmittelbar; auf diese Art dunkel auftauchend, erscheint sie sofort in volle Deutlichkeit gehoben, im dunklen Bläsersatz von Hörnern, Fagotten und Klarinetten weihevoll harmonisiert. Auch ihr Eintritt würde übrigens noch – wenn man die spätere Bedeutung nicht voraus wüßte – ganz den choralartigen Vorbereitungsakzenten in der schweren Stille vor den Durchführungen entsprechen. Der erste Choralsatz erscheint voll wechselnder Klangfarben, erst in der erwähnten von Hörnern und tiefen Holzbläsern, dann im Wiederhall hoher Holzbläserakkorde verschwebend, hierauf wieder in den tiefen Holzbläsern zusammen

mit Hörnern und Trompeten und rasch höhen- und tiefenwärts (hohe Holzbläser und Tuben) zu vollem Bläsersatz anschwellend. Dann wechseln Ansätze zwischen Streicherklängen (hier in zauberisch weicher Wirkung) und Bläsergruppen. Dieser Farbenreichtum entspricht dem der Harmonisierung und diese selbst wieder genau der Grundtönung, die wie ein fernes Motiv das ganze Werk durchzieht: satte Einzelfarben, vorwiegend Dunkelwendungen, die aber schließlich hellere Tonartsregion umso stärker aufleuchten lassen. Der Choral trägt im Keime die Wendung gegen das kommende Licht. Das Thema allein ist von einer Macht und Weihe, einer Schwere und zugleich einer hymnischen Erhebung, die überhaupt erst in breite Durchführung weisen, um ihre überwältigende Schönheit entfalten zu können.

Die Einführung des Themas, vor der fugierten Exposition im engeren Sinne, ist sehr breit; letztere hebt gleichfalls erst nach einer allmählichen Loslösung vom akkordlichen Satz an, und auch diese zeigt wieder Bruckners Überleitungs- und Entwicklungskunst in größter Art. Nach dem Abklingen des ersten akkordlichen Satzes wieder im F-Dur-Akkord, und einer fast zweitaktigen Generalpause intoniert (12 Takte vor G, „Sehr ruhig") eine Hornstimme das Thema wieder allein, wie zum Fugenansatz; dies wird aber nur zum Ansatz einer Tonperiode, die mit leise nachklingenden Abschlußakkorden von Bläsern und Pizzikatotönen der Bässe eine Abrundung erfährt, sich nochmals wiederholt und mit dem Abschluß tief in die Be-Tonarten hinein weist. Auch darauf geht der Ansatz zur Fugierung nicht unmittelbar weiter; es folgt zwar im Horn (Ges-Dur) ein nochmaliger Themeneinsatz (bei G), der nur noch von Linien kontrapunktiert ist, das Akkordspiel ist ganz gewichen, aber die Linienüberspielung trägt noch präludierenden Charakter; sie verhaucht sogar noch in Holzbläserstimmen, während mit dem 4. Takt nach G nochmals (in der II. Violine) das Hauptthema einsetzt und nunmehr seine thematische Gegenlinie (in den Bratschen) hierzu erscheint. Somit verschleiert Bruckner sogar den Expositionsbeginn selbst, aus der künstlerischen Absicht seiner allmählichen Herauslösung sowie überhaupt der Neuausspinnung linearer aus der vorangehenden harmonischen Setzweise. Wie schon der erste Themeneinsatz im Takt von G nicht nach der Expositionsregel allein, sondern von Übergangsbildungen umschlungen eintrat, so geht die Verschleierung weiter: auch die Tonartlichkeit hebt nicht scharf den Ges-Dur-

Ansatz (bei G) als Anfang heraus, indem keine sog. „tonale", sondern „reale" Quintbeantwortung erfolgt, d. h. es ist nicht nach alter Fugengesetzlichkeit das Anfangsintervall Quint-Grundton mit Grundton-Quint (das wäre also in der Quartform ges-des) beantwortet, sondern in reiner Quinttransposition. Ferner ist die übrige Exposition, wenigstens in den Hauptstimmen, von Streichern bestritten, während der Anfang (Hornthema mit Kontrapunktierung von Holzbläserstimmen) noch in die bis vor kurzem herrschenden Klangfarben verhängt erscheint. Das alles ist bemerkenswert, kann aber nicht hindern, den Beginn der Fuge beim Ges-Dur-Einsatz anzusetzen.

Die Expositionsstimmen sind dann der Reihe nach zweite, erste Violine und Bässe, worauf sich unter Zutritt starker Bläserklänge die Steigerung fortsetzt und dann von einem Neuansatz des Themas (bei H) in den Posaunen und Bratschen unterbrochen wird. Hier dringt nun die eigentliche Fugenverarbeitung bedeutend weiter als bei den zwei vorherigen Themen, was schon aus dem Gleichgewicht gegen die später kommende, auch sehr breite akkordliche und symphonische Durchführung begründet ist. Überblickt man alle die Wendungen und Durchführungen, so gibt die Partitur ein klares Bild der bald gehäuften Themeneinsätze und ihrer Verstrickung in Engführungen; daß mit der thematischen Gegenlinie ein Element aus dem zweiten Themenkomplex eingedrungen ist, wurde schon erwähnt und es gestaltet die Ineinanderkettung beider Themen bald noch inniger. So läßt es in seinen freien Entfaltungen z. B. mit dem Takt des letzterwähnten Posauneneinsatzes (bei H) in einem Oktavsprung auch den Einsatz der Hauptlinie vom zweiten Thema, die mit dem Sextsprung in der II. Violine seines Eintrittstaktes, durchschimmern, gelegentlich auch wieder mehr die Verschlingungen seiner sonstigen Linienführung oder die diatonische Achtelbewegung seiner tiefsten Anfangsstimme.

Nach den ersten Steigerungen und Wiederentspannungen dringt nun als Auslösung einer stärkeren und auch thematisch freieren Steigerung zugleich das erste Fugenthema wieder heraus (bei I); auch hier also die gleiche Tendenz des thematischen Ausbruchs wie bei den bisherigen zwei Themen. Dieses Hauptthema erscheint sogar in den Bässen in seiner reinen Gestalt, von dem ihm zugehörigen punktierten Gebilde, seiner thematischen Gegenlinie, gefolgt, wobei

nun auch diese durch die vorherigen Achtellinien ausbruchsreif vorbereitet erscheint. Die Verarbeitung ist gleich von Imitationen des Oktavsprunges durchzuckt und eng mit Durchführungen des Choralthemas verschlungen. Das mächtige Aufschwellen dieser Symphonik vollzieht sich nun unter folgenden thematischen Grundvorgängen: das erste Fugenthema (mit seiner Gegenstimme) erscheint in immer dichteren Führungen, tritt in Kampf und Gegenwirkung zum dritten (dem Choral) und verdrängt es allmählich; schon vor M wird dies sehr deutlich, und hernach erscheinen inmitten dichtester Durchführung des ersten Themas (seiner Oktavsprünge und der punktierten Gegenstimme) nur noch Reste des Choralthemas, so im 4.—6. Takt nach M die einzelnen Quart- und Quintsprünge in den Trompeten; hierauf folgt sogar ein beträchtlicher Teil ausschließlich mit dem ersten Thema, im Abklingen der Steigerungswelle bis über langes *pp*; aus diesem erhebt sich wieder (vom 7. Takt nach N an) ein Neuansatz des Choralthemas (nur sein anfänglicher Quintsprung), ausschließlich in den Blechbläsern, und dies im Laufe einer neuen stürmischen Steigerung, die (bei O) wieder eine bedeutsame Auslösung erfährt.

Überblickt man erst alles bis hierher vom Eintritt des 3. Themas an, so erkennt man das Gemeinsame mit dem Vorherigen auch in der Spannung gegen den Ausbruch des ersten Themas. Es ist also etwas ganz anderes als die nacheinander folgenden „Kombinationen" des zweiten und dann des dritten mit dem ersten Thema; es kommt auf die Dynamik dieser Vorgänge an, und diese ruft das erste Thema nicht einem formalistischen Spiel fugiert kontrapunktischer Zusammenstellungen zuliebe hervor, sondern aus dem Grundgedanken jenes Heraustreibens aus ungeheurer Spannungsgestaltung. Dieser Ausbruch geht nun hier bedeutend weiter als vorher, indem das erste Fugenthema diesmal in seiner reinen Gestalt durchbricht, und das dritte, aus dem es sich herausgerungen, überflutet und verdrängt: damit ist aber die Spannung auch weiter gegen den Ausbruch des Hauptthemas vom ersten Satz aus diesem ersten Fugenthema gediehen, gegen das Ziel Brucknerschen Finales. Das folgt auch unmittelbar, und im Zusammenhang mit der großen Spannungsgewalt dieser Vorgänge bleibt auch nicht zu übersehen, wie das dritte Fugenthema (der Choral) von seiner Exposition aus die weitaus größten und heftigsten Steigerungen im Vergleich zu den vorherigen zwei Themen erfuhr.

Die erwähnte letzte Steigerung gipfelt nun (2 Takte vor O, „Lebhaft“) im stärksten, strahlenden Ausbruch des ersten Fugenthemas in der Haupttonart B-Dur. So schimmert zugleich damit einen Augenblick eine Reprisenandeutung auf, wie vor dem Eintritt des Choralthemas eine Andeutung des Durchführungsbeginns; sogar das hier wieder vorangehende Abklingen in längerem *pp* und der aus ihm herausschwellende, entscheidende Wiederansatz scheinen darauf hinzuweisen; das symphonische Denken und Fühlen schlummert in Bruckner bei dieser Fugenentwicklung nie ganz und durchläuft sie in allerhand unterirdischen Wegen. Doch ist dies darum auch wieder mehr der durchscheinende Eindruck eines Augenblicks, kein wirklicher Angelpunkt für symphonische Sonatenform; es folgt keine Reprise in deren Sinn, sondern weiterer Steigerungsaufbau der symphonischen Fuge.

Es ist formal bedeutungsvoll, daß mit dem Ausbruch des ersten Fugenthemas (2 Takte vor O) gleichzeitig dieselbe Gegenstimme eintritt wie vom 9. Takt nach D an in der starken Entladungswirkung, bei der sich der Wille zum Hauptthema aber erst in einer Annäherungsform Bahn brach. Kaum daß das erste Fugenthema in dieser Riesenaufreckung (Sprüngen über zwei Oktaven) erschienen, läßt es auch nach zwei Takten (bei O) das Hauptthema aus dem 1. Satz über sich eintreten (erst in den Holzbläsern). Die Zielannäherung läßt nun die Kräfte zu ihrer Hauptentfesselung aufschwellen. Es folgt – hier bedarf es ganz großer Bogen im Beobachten wie in der Wiedergabe – noch eine Übersteigerung aller bisherigen Steigerungen. Und das ist das Bewundernswerteste: Bruckner versagt ihnen stets die volle, letzte Entladungswirkung, um noch die Spannung gegen den eigentlichen Schluß aufzuspeichern, sie nur als Vorbereitung zu diesem erscheinen zu lassen. Hier ermüdet wohl der, welcher in der Dynamik des Aufnehmens keiner Steigerung mehr fähig ist.

In fast stetiger, nur durch Neueinfluten von Tiefenwellen scheinbar unterbrochener Höhepunktskraft ist die Symphonik von O bis kurz vor P gehalten. In ihr wird die Ineinanderschiebung der Themen immer dichter. Es herrschen nebst den Anfangsthemen aus dem 1. Satz und Finale auch die Anstiegsbewegungen aus dem zweiten Fugenthema. Vier Takte vor P erfolgt ein Abklingen zu ruhigeren Zwischenteilen, die von den gleichen Hauptthemen durchzogen sind, und damit tritt – freilich auf ungewohnt große Strecke – das spannungsschwere Anhalten vor dem Endausbruch ein, der später bei T folgt;

aber diese vorbereitende Strecke ist noch von aufstürzenden Teilwogen aufgewühlt, und wie sie selbst zu großer Breite gedehnt ist, so erstehen auch diese in ihr noch enthaltenen Teilsteigerungen zu einer Größe, die ihnen leicht selbständige Formstellung zuweisen ließe; aber man muß große Außmaße übersehen, um so auch einen Höhepunktsausbruch, wie er um R nochmals erscheint, nicht für sich zu betrachten, sondern aus dem Auffegen der Stürme innerhalb der Vorbereitungsstille zu begreifen. Man sieht deutlich, wie diese bald in gleicher Stimmung wieder über den Tönen liegt, in der sie schon vor jenem Teilaufsturz aufschien; es ist eine Stille, die nicht, wie andere Male, tonarm oder schwer in Akkorden lastend verbleibt, sondern von Entladungskräften durchzuckt ist; daher das allmähliche Vorherrschen der rhythmisch lebhaften, punktierten Linie aus dem ersten Themenkomplex, inmitten gewitterhaften Streichertremolos. Die Dehnung dieses Vorbereitungsteiles ist nicht nur durch die Wucht seiner thematischen Inhalte wie des ganzen vorherigen Aufbaus bestimmt, sondern durch die Macht der kommenden Endgestaltung; dieser Fugenteil bedarf der breiten Tragbogen.

Aus dieser Atmosphäre ballt sich die Steigerung, die gegen die letzten Endvorgänge hinleitet; sie erreicht bei T einen Höhepunkt (auch in der Haupttonart B-Dur), den ein scheinbar nebensächlicher Vorgang noch klarer als beginnenden Endausbruch kennzeichnet als alle die gewaltigen Themenvorgänge: das ist der plötzliche Übergang der Streicher aus der kontrapunktischen Linienführung in Entwicklungsmotive der Höhepunktswellen, also ein voller Ausbruch der symphonischen aus der linearen Struktur, die sich bis dahin in den Hauptstimmen erhalten hatte, wenn auch bereits in wachsender und freier orchestraler Verhüllung; vor allem war schon gewitternd das Tremolo im Klanginneren aufgezittert und es ergreift nun breiter die Streicherklänge. Durchaus symphonisch ist denn von hier an auch der ganze Endteil gehalten; vor allem auch in der Art der Themenzusammenfügung, die zwar kontrapunktisch außerordentlich reich, aber doch befreiter ist gegenüber all den früheren Motivverstrikkungen. Zunächst ertönt (bei T) in mächtig ausladender Weitung (verdoppelten Werten) das erste Fugenthema (Posaunen und Bässe) und mit dieser Verbreiterung wächst die Ausbruchsspannung gegen die Anfangsgebilde des 1. Satzes: das dritte, krönende Teilgebilde

seiner Einleitung, selbst auch schon mit seinem Hauptthema verwandt, dringt aus dieser Themenvergrößerung in ferner Andeutung hervor; die Verwandtschaft liegt in der Baßlinie, namentlich durch die Gemeinsamkeit des Posaunenklanges gehoben, ferner im ähnlichen akkordlichen Überbau. Die Höhepunktsspannung ist weiter gehalten und verdichtet durch Wiederbeschleunigung des Themas zu den Ursprungswerten (in den Trompeten, 10. Takt nach T beginnend) und durch harmonische Steigerung (zugleich mit Dissonanzverdichtungen); schließlich ertönt bei U zugleich mit dem immer durchhitzteren Spiel dieser Orchestermotivik der Choral in vollen Blechbläserakkorden. (Man achte auch von da an auf die neuen Entwicklungsmotive und Trillerfiguren in den Holzbläsern, durchwegs Ausdrucksbewegungen von überschäumender grenzenloser Hymnik.) Hier erst erkennt man ganz die Wandlung aus dem ersten tiefmystischen Choraleintritt durch all die dunklen Wege bis an diese weltumfassenden Heilsvisionen. Die Macht dieser Klänge gehört zum Erhabensten, was überhaupt die Musik oder jemals menschlicher Geist hervorgebracht. Der solche Krönungen erreichte, war für die Majestät der VIII. und für die Mysterien der IX. Symphonie reif. Nach Bruckners Vorschrift, die einer Anregung von Franz Schalk bei der Grazer Uraufführung entsprang, ist für diesen Choral erhöht hinter dem übrigen Orchester ein Bläserchor aufzustellen[1]). In diesem lassen dann die Hörner (erstmalig im 14. Takt nach U), zwischendurch auch das Anfangsthema aus dem 1. Satz ertönen, aber in Akkorden gesetzt, so daß auch dieses Choralcharakter annimmt. Auch im übrigen Orchester dringt das Hauptthema des 1. Satzes durch, sodaß in der Hauptsache dieses, das erste und das dritte Thema der Fuge im Kampfe liegen, umglitzert und umrauscht noch von ungreifbar vielfältigen Motivbewegungen aus der gesamten Fugenthematik. Insbesondere weitet sich das Entwicklungsmotiv der Violinen zu immer größerem strahlendem Auswellen, legt sich dann (14. Takt nach U) aus seinen bisherigen vollen Dreiklangskonturen zur bloßen Ur- und Endbewegung Bruckners über Grundton, Quint und Oktave aus, und zwar genau an der Stelle, wo der Choral der übertönenden Posaunen und Trompeten einen dreitaktigen Zwischenabsatz enthält. Das fällt auf, weil diese Figuren hernach wieder Terztöne der Akkorde be-

[1]) Diese nachträgliche Anordnung ist ein Beleg, wie bei Bruckner äußere Kraftmittel stets von innen heraus geboren, notwendig geworden sind, gegen den Willen zu großem Aufwand.

rühren, aber beim nächsten Absetzen des Posaunenchorals (3 Takte vor V) wieder in diese Führung übergehen und dann bei einem längeren Aussetzen jener Choralklänge der Blechbläser (vom 9.–15. Takt nach V) sich überhaupt zu bloßen Oktaven ausstrecken: mit diesen Urintervallbewegungen erfolgt jedesmal ein läuterndes Auflichten des Flammenspiels, wo es in den Unterbrechungen des Blechbläserchorals freier und stärker heraustönt.

In diesem ganzen mächtigen Aufflackern aller Klänge und Bewegungen vollzieht sich aber noch eine weitere Läuterung: das erste Fugenthema pocht zwar stets, zuletzt in der Tiefe, mächtig durch, aber nur noch in den Oktavsprüngen; sein punktiertes Auftaktmotiv vereinfacht sich zu bloßen Rhythmen auf gleicher Tonhöhe. Schon damit wird die Spannung zum ersten Hauptthema des 1. Satzes in ihm wieder lebendig, und dieses springt auch als letztes Thema sieghaft heraus, in allen Instrumenten, die bis dahin jenes vereinfachte erste Fugenthema wiederholten (im 6. Takt vor dem Schluß), wobei es sich nur mit den Trompetenklängen des gesonderten Bläserchores vereint, welche schon einige Takte zuvor dieses Hauptthema des 1. Satzes intonierten; auch das ist bedeutungsvoll, daß es hier in ihrem sieghaften Glanz die Trompeten übernehmen, während es zuvor jeweilen von den Hörnern intoniert wurde: auch die Klangfarbe ist Symbolik des letzten Durchringens.

Alles löst sich also in dieses Anfangsthema zurück. Die Vereinigung der symphonischen Finale-Idee mit dem Fugengedanken vollendet sich in jeder Weise.

## VI. Symphonie (A-Dur)

**Beginn des 1. Satzes am 24. September 1879, Vollendung am 27. September 1880; Vollendung des Adagios am 22. November 1880; Komposition des Scherzos vom 17. Dezember 1880 bis 17. Januar 1881; Vollendung des Finales in der Skizze am 28. Juni 1881, der gesamten Partitur am 3. September 1881. Erste Aufführung der Mittelsätze: Wien, 11. Februar 1883 unter Wilhelm Jahn, erste vollständige Aufführung: Wien, 13. Dezember 1901 unter Göllerich.**

Auf Bruckners Weg gegen das Licht ist die VI. Symphonie einer der Augenblicke der größten Blendung; wenigstens ihr Anfangssatz. Als Geflimmer auf grellem Durterzton schwirren schon die vorerregenden Rhythmen der ersten Klangvisionen herein. Auch die Grundfarbe bleibt im ganzen ein sattes, strahlendes Leuchten, in der durchgreifenden Klangfülle überwiegen vom A-Dur aus die

höheren Kreuztonartswendungen und die Abweichungen davon wirken auch hier meist nur als Spannung gegen ihr Wiederaufleuchten, das hierbei viel ausgebreiteter erscheint als beim gleichen Vorgang in der Fünften. Nie war Bruckner lichtseliger. Schon im Anfangsthema schlummert wieder sein welttrunkener Hymnus an herrliche Weiten und in das gleiche Grundgefühl kehrt aus der wechselnden Fülle das ganze Werk wieder zurück. Auch in diesem hochgesteigerten Lebensgefühl steigt aber Bruckner nicht aus seinen Sphären hinab, weltlicher Daseinsbetonung entgegen, er sucht nicht wie Beethoven in seinen Symphonien von der Fünften an den Schicksalskampf, das Verweilen im Irdischen, den Humor, und schließlich den Hymnus an die Menschen, sondern breitet sich in seraphischem Aufschwingen an die Himmelsseligkeiten.

Im Übrigen zeigt sich gerade hier überall, daß Bruckner ein flaches Ausschwelgen in gelöster Helle nicht kennt. Überall durchdringen schattige Aufklüftungen seine inneren Gesichte, Dunkelungen seinen Glanz, sein Erlebnis ist im Grunde nicht das Licht, sondern die Erleuchtung, es umfaßt das ganze Empordringen aus der Tiefe. So unterscheidet sich Bruckners Musik auch insbesondere sehr durchgreifend von Liszts weit hingegossenen, auf breite Flächenwirkung berechneten, aber spannungsarmen Erlösungsklängen; der Gegensatz tritt auch in der Kirchenmusik hervor, kommt aber überall zur Geltung, wo Bruckners visionäre Macht aus seinem Urdunkel herausdringt. Seine Zeit unterschied dies nicht, und gerade die Vergleiche mit Liszt, welche falsche Grundeinstellung gaben, standen dem Verständnis des späteren Bruckner entgegen, wo sich sein Schaffen in den höchsten Verzückungen offenbarte. Jedes einzelne Klanggebilde offenbart bei ihm diese Erfülltheit von Grund auf; Schatten und grüblerische Untertöne durchziehen den ganzen Aufschwung, und man kann es bis in äußerliche Einzelheiten verfolgen, obwohl es von innerlicher Einheit aus verstanden werden muß.

Schon der allererste Themenansatz gibt ein Bild davon, wie dem Höhengeflacker der hereintanzenden Anfangsrhythmen eine dämmrige Tiefenlinie entgegentritt, Klarheit und Eindüsterung einander in den ganzen Themenausführungen bis in ihre Höhepunkte hinein durchdringen. Von der Entwicklung des ganzen ersten Themas sind die technischen Haupterscheinungen bereits S. 291 bis 308 vorweggenommen, sodaß nur Einzelnes nachzutragen bleibt. Auch die eigentliche thematische Melodie selbst, die unter den Höhen-

rhythmen zuerst in der Tiefe erscheint (s. Nr. 5), ist kein unmittelbar freiausschwingendes Gebilde, sondern ein Aufschwung, der sich erst mit dem Ende seines ersten viertaktigen Ansatzes erfüllt, während der Anfang mit seinem Quintsprung düsternd zur Tiefe hinabdringt; gerade diese Anfangsbewegung hebt noch ungemein plastisch die große Raumerspannung zwischen den Höhentönen und der thematischen Tiefenlinie. Aus der andrängenden Ansatzfigur der Halbtakttriolen erst löst sich der weitausgreifende Zug zur Höhe, der auch zuerst den Anfangston *e* kaum übersteigert, nur mit der oberen Halbtonberührung im letzten Aufschwung der kleinen Sexte sehnend über ihn hinaus weist. Und dieser Wille zur großen Höhenentfaltung ist es auch, der sich zunächst in der besprochenen Weitendehnung der folgenden Takte, (des 7. u. 8.,) mit dem Nachhallen des letzten Motivs im Horn andeutet, dann den nächsten viertaktigen Melodieansatz (s. Nr. 6) zur charakteristischen Endausstreckung hinauszerrt und so dem weiteren Höhenanschwung entgegentreibt, der sich schließlich in breiten Wellensteigerungen erfüllt, das anfängliche Tiefenthema strahlend an die Höhenstimmen emporwirft. Alle Wellen streichen aufwärts aus und verzittern wieder in den ersten Rhythmen der flimmernden Höhentöne.

Daneben ist das Thema in vielen andern Stilmerkmalen echtester Bruckner. Psychologisch und tonsymbolisch ist vor allem bemerkenswert, wie jener Befreiungs- und Erlösungswille charakteristischen Ausdruck (s. S. 531) in dem überall vorwaltenden „Bruckner-Rhythmus" findet; in den verschiedensten Formen, offen und verschleiert, durchbreitet er dies Werk der großen, taumelnden Verzückung; den Themenanfang schon in den zitternden Höhentönen vom 1. Takt an mit ihrem raschen Wechsel der Zwei- und Dreiteilung, wobei die erstere in Bruckners häufiger Art durch punktierten Rhythmus belebt ist; dann aber herrscht dieser Rhythmus auch in den großen Taktproportionen bei der Hauptlinie selbst, wobei charakteristischer Weise gerade deren Aufschwungfigur die Triolen — stets das auf Erlösung weisende Element — zwischen den geradtaktigen Bewegungen eindringen läßt (in ihrem 2. Takt, d. i. 4. Takt vom Anfang). Folglich ergeben sich aber im thematischen Gesamtbild auch in der Kombination der Teilstimmen durchwegs gleichzeitige Zwei- und Dreiteilungen der Takteinheiten. Ganz charakteristisch ist mit dem Empordringen der Hauptmelodie das Erbeben der gesamten Klangtiefe in den zitternden Anfangsrhythmen; hier dringt in wilder Kraft

der Befreiungswille durch, der in ihnen schlummert und zuerst in visionären Höhentönen aufschien. – Auch der Melodieanfang mit der Ausgangsbewegung zwischen Quint- und Grundton ist echtes Bruckner-Merkmal, wenn auch hier die charakteristischen Urbewegungen nicht so breit den Anfang beherrschen wie z. B. in der III. und IV., hernach wieder in der VII. Symphonie. (Ein Anfang mit der sinkenden Quintbewegung lag auch zuletzt im Choralthema, das die Finalefuge der Fünften krönend beherrschte, und dessen Züge eine entfernte Verwandtschaft mit diesem neuen Symphoniethema trugen. Dort schloß sich an das erste Quintintervall wieder eine aufwärtstragende Quintbewegung und dann leicht emporleitend eine geschlungene Linie in Sekunden, die auch eine gewisse Ähnlichkeit mit der in den Halbtakttriolen der vorliegenden Themenlinie enthält; Zusammenhang und Unterscheidung aber sind der Betrachtung wert, da sie ein Streiflicht auf die Psychologie der Brucknerschen Linienbildung werfen: hier ist die geschlungene Sekundbewegung Höhenanschwung innerhalb der Tiefe, daher folgt die Rückbewegung zur Höhe in den Ausgangston erst nach, während sich die Linie in der Fünften unmittelbar nach der sinkenden Anfangsbewegung wieder zur Höhe emporschwang; die gleichen Grundbewegungen erscheinen dort im Zuge majestätischer, befreiter Ausweitung, hier im leidenschaftlich aufwühlenden Willen zur Höhenentfaltung, sind dort ein Thema des Symphonieendes wie hier des Anfangs.)

Auch der Einsatz des zweiten Hauptthemas (bei B) greift nach den im dünnen Flötenton allein übrig bleibenden Motiven als Gegensatz grüblerischer Eindüsterung ein, aber auch hier vollzieht sich die ganze Entwicklung im Ganzen in starken Aufschwüngen. In den vier ersten Thementakten selbst liegt ein ruhiger Bogen, der Anstiegsbewegung folgt ein ruhigeres Sinken; es ist mehr ein getragenes Hinabschweben, was namentlich in den Vorhaltsakkorden äußerst klaren dynamischen Ausdruck findet; so entsteht auch von vornherein nicht der Eindruck eines rückschließenden Bogens, sondern eines leicht entspannenden Aussetzens nach dem ersten Emporschwellen. Merkwürdig ist das punktierte Achtelmotiv in den Hörnern: mit ihm versinkt ein Nachklang aus dem 1. Thema, dem letzten in den Flöten allein vertönenden Motiv, in die neue Verspinnung. Deren Struktur ist vielfältig; gemeinsam mit dem

ersten Thema ist wieder die Grundrhythmik von gleichzeitig zwei- und dreiteiligen Taktwerten. Dem beseelten Hinandringen der oberen Melodie tritt eine Baßlinie in Triolen gegenüber, die auch in ihrer Führung Aufmerksamkeit beansprucht; im Sinken ist sie anfänglich Gegensatz zur Hauptmelodie, vom 3. Takt an ist ihre Umbildung völlig aus der Gesamtdynamik bedingt: es ist ein Anschmiegen an den Bewegungsausdruck des getragenen, nur leicht vom Sinken erfaßten Schwebens; daher flugartige Ausbreitung zu einer Figur, die denn auch im Laufe des Satzes mit seinem verzückten Aufschweben zu großer Bedeutung gelangt. In diesem ganzen Werke herrscht die Dynamik der Ekstasen.

Und so ist auch mit den vier ersten Takten das Thema nicht einmal seinem Charakter nach ganz angedeutet; sie sind nur erstes Regen. Schon an den beiden nächsten erkennt man, wie der eigentliche Anschwung überhaupt erst einsetzt und noch neue Merkmale eindringen. Jener führt mit einem Male zu großen Bogen in der Oberstimme, die denn auch versteckt den Rhythmus der zunächst ganz verschwundenen Hornstimme des ersten Thementaktes (B) wieder aufgreift. Das Triolenmotiv, die eigentlich tragende Dynamik des Aufschwunges, dringt geweitet in Mittelstimmen, und erregende Kraft durchzittert mit den Sechzehntelbewegungen der II. Violinen die Klänge. Bruckners rhythmische Doppelteilung durchdringt hier ungewöhnlich tief den Satz; schon in dieser II. Violinstimme liegen Zwei- und Dreiteilung in merkwürdigster Gegenspannung: es sind Halbtakttriolen, deren jeder Viertelwert aber in Sechzehnteln, also geradteiligen Rhythmen auszittert. Damit entsteht zugleich flimmernde Trübung, fast ein impressives Moment, das schon überhaupt im Reichtum der gleichzeitig einander durchstreichenden Rhythmen liegt; denn zur bisherigen Vielfältigkeit tritt nun noch vom nächsten Takt an (dem 6. nach B) die Quintole in der Anschwungfigur der Oberstimme.

Die Themenentwicklung ist nun ganz aus der bisherigen Anfangsdynamik bedingt; zunächst in zwei Takten ein weiteres Ausstreichen dieser zart durchwogten Bewegung, mit den gleichen Motiven gegen die Höhe zu und ins *pp*, so daß auch die ganzen acht Anfangstakte des Themas nur rhythmisch, aber nicht in der Gesamtdynamik eine Rundung erreichen, vielmehr im Hinaufstreichen zur Höhe abbrechen und eine neue Schichtung aus der Tiefe ansetzen lassen. Diese wird nun für den Ausdruckswillen des Themas wie für

Bruckners Entwicklungsdynamik überhaupt sehr kennzeichnend; nur die zwei ersten Takte sind gleicher Neuansatz wie beim ersten Themeneintritt (B), schon mit dem dritten erscheint zum leichteren Zurücksinken ein lebensvolles Aufwellen der Melodiezüge, und mit dem Folgenden strebt die Höhenentwicklung in größerem Bogen aus; dabei wird in der inneren Satzentfaltung eine Auswölbung der Stimmen erkennbar, die längst nicht mehr als kontrapunktische Verfaserung allein ihren Sinn hat, sondern durchaus vom ganzen Schwellen des symphonischen Atems bedingt und hervorgerufen ist. Wie die Bogen sich weit öffnen, alle Motive sich trecken und aufwerfen, in die mittleren Stimmen lebhaftere Wellenbewegungen (Achteltriolen der Bratschen) einströmen, das alles ist Hauch des Ganzen, der die Einzellinien, die lebendigen inneren Formbewegungen durchweht, ist die gestaltende Natur in der Kunst, die willenlos erreicht, was alle von bewußtem Willen geleitete Künstelei schon technisch nur unfrei zustande brächte.

Und dies ist noch nicht die Hauptwelle des zweiten Themas. Durchaus in zart aufgelockertem Klanggewebe gehalten, senkt sich auch dieser Wellenzug wieder leichtschwebend herab (vom 5. Takt nach C), und hierbei erscheint die zuerst (3. Takt nach B) in den Bässen entstandene flugartige Ausbreitung hoch oben in den Klarinetten, die gesamte Rücksenkung als dynamisches Entwicklungsgebilde überspannend (im Wesentlichen in Septsprüngen, ähnlich wie im Adagio der Fünften); auch die übrigen Motiväanderungen ergeben sich wieder wie naturbedingt aus der Gesamtbewegung, während jeder Versuch nur einer Beschreibung nach kontrapunktischer Kombination von Motiven schon der Fülle gegenüber versagen, jedenfalls aber zu analytischer Verstrickung statt zu synthetischer Erfassung des einfachen schöpferischen Gesamtvorganges führen würde; Bruckner schafft das Einzelne aus dem Ganzen. — Die Senkung zur Tiefe vollendet sich nicht, sie wird scheinbar plötzlich (9. Takt nach C) von einer andern Entwicklung unterbrochen, und doch wirkt diese weder plötzlich noch als Unterbrechung, trotzdem sie sogar neue Klangfarben und neue Motivveränderung bringt; denn die Dynamik des vorangehenden Rückganges ist die eines Herabschwebens, nicht die eines zielstarken Hinabdringens, und so erscheint sie nur von neuem Ansatz überhaucht, wenn sie mitten aus ihrem Herabgleiten — sogar der Achtelauftakt der I. Violinen bleibt unausgelöst! — von neuen Klängen überstrichen wird; es ist aus gemeinsamer Grund-

dynamik das genaue Gegenbild zum früheren parallelen Aufwärtsstreichen der Steigerungen mit Neuansatz nach dem plötzlichen Abbrechen in der Höhe: diesmal nacheinander zur Tiefe verlaufende Klangzüge.

Was nun hier einsetzt (9. Takt nach C), sind ruhigere Ausbreitungen der Triolenmotive in den Hörnern, Oboen, Flöten und Celli, alles im Ausdruck des Schwebens, dann leicht gegen zarte Aufwärtsbewegung sich aufwellend. Charakteristisch ist es, wie in diesen ekstatischen Höhensphären die Triolenmotive eine gewisse Annäherung an Choralweisen erfahren, womit wohl auch der Hörnersatz im Zusammenhang steht; religiöse Klänge erstehen bei Bruckner aus den Weitenerlebnissen. Dem folgt (7 Takte vor D) ein Wiedereinsatz dünner Streicher aus der Höhe, unterspielt von dem Gegensymbol der Tiefe, einem Tremolo der Pauke, dessen Zutritt den Weiteneindruck in der für Bruckner typischen Weise hebt[1]). Aus den Höhenfiguren löst sich wieder eine allmählich sinkende Bewegung, die sich zuletzt (bei D) in einem Stillstand verfängt. Schließt man nun zusammen, so ist bis hierher die ganze Entwicklung des 2. Hauptthemas ein einziges Aufschwingen und Verschweben. Das Bisherige aber ist erst der eine Teil seiner Entfaltung. Ein neuer Ansatz (2. Takt nach D), akkordlich voller und durchglühter, in E-Dur nach den vorherigen Ansätzen in e-Moll, erhebt sich zur beseeltesten Steigerung; herrlich ist sein Umschlagen zur Rückentfaltung: in seinem Höhepunkt (2 Takte vor E) eine plötzliche Klangverdünnung und Blassen der Tonart, dann ein Ausspreiten der Linien, in dünnen Holzbläserklängen leichtes Herabschweben, wieder mit dem flugartig getragenen Ausbreitungsmotiv und darunter welligen Triolenbewegungen; das setzt sich zu Streicherklängen fort, worauf sich im Tiefpunkt neubelebender Ansatz regt, mit allen Merkmalen der Werdeentwicklung: das sind nebst aufwärtswendender Umgestaltung in den Motiven und Teillinien die Tremolos der Streicher (wie stets bei solchen Erstregungen in den Mittelstimmen) und gleichmäßige Viertelstöße in den Bässen, die zu Orgelpunkten mächtiger Klangauftürmung werden; dabei ist ihre Entstehung aus dem Vorherigen besonders genial; bei E traten schon vereinzelte tiefe Baßtöne auf h, im Pizzikato als Tiefensymbole (vgl. S. 435) in Ergänzungs- und Gegenwirkung zur

[1]) Damit ist natürlich auch hier der Ausdruck eines gewissen dumpfen Bangens nicht zu übersehen (vgl. S. 444f.).



Höhenauflichtung; von ihnen lösen sich nun die Viertelschläge auf h und verwandeln sich zum Charakter drängenden Anstoßes. Zugleich erscheint das flugartige Ausbreitungsmotiv im Emportreiben zur Höhe, und besonders herrlich ist die Plastik, die lebendige Energie in den Entwicklungsmotiven der I. Violinen; es sind Umgestaltungen der vorherigen Achteltriolen zu Wellenaufstürzen, deren schwellende Kraft vor allem im hohen Ausgreifen der zweiten über die erste Takthälfte liegt. Es ist nur Teillinie und Oberrand und gibt allein wieder ein Bild vom Durchdringen der Brucknerschen Formgewalt in die einzelnen Satzstimmen.

Diese Steigerung wirft das dritte Thema aus (bei F), es erscheint somit in einer Einführungsweise, die der spätere Bruckner mit Vorliebe eintreten läßt. Der Grundzug stärkerer Entwicklungsenergie ist hervorstechend. Auch ertönt es wieder fast im Unison, aber von einem Tremolo auf e überspielt, später teilweise auch ganz im Unison. Dieses e aber ist auch von einigen Bläsern gehalten, und tönt mit dem Ende des 2. Taktes (in Hörnern und Trompeten) mit einem Rhythmus durch, in dessen lebhaften Ankündigungscharakter zugleich auch eine Rückandeutung der allerersten Anfangsrhythmen der Symphonie, der vorantönenden Streichermotive, einfließt. Auch der Wechsel von Triolen mit punktierten geradteiligen Elementen ist mit den vorherigen zwei Themen gemeinsam. Nicht unmöglich, daß die Hauptlinie mit ihren ersten zwei Sprüngen als wilde Verzerrung des ersten Themas gedacht ist; denn in Bruckners dritten Themen liegen oft sehr verborgene Zusammenhänge mit dem Vorherigen. Die Entwicklung ist bei aller vielfältigen inneren Lebendigkeit einfach. Die erste Steigerung bildet ein Sequenzanstieg unter Verkürzung des Sequenzmotivs, der erste, rasch erreichte Höhepunkt ist dann in viertaktiger Breite gehalten. Ein Neuansatz, im *pp* und in stark zurückblassender C-Dur-Wendung (bei G) ist von vornherein polyphoner gestaltet, namentlich durch Einführung einer Gegenstimme in den Holzbläsern, dann durch rasch zutretende Füll- und Gegenstimmen, und er steigert sich in harmonisch noch belebterer Sequenz. In ungemein kunstreichem Widerspiel entsteht aber zugleich mit dieser Gesamtbelebung im Innern auch ein Vorgang, der eine Beruhigung darstellt und gleich nach dem Höhepunkt dieser Steigerung in weittragender Bedeutung durchbricht; hier ist er so unauffällig, daß man

ihn fast nur im Rückblick von der späteren Entwicklung her erkennt. Es ist die Abstillung der lebhaften, punktierten Rhythmen zu gleichmäßigen Triolen, wie denn auch beim Ansatz die Gegenstimme der Holzbläser (die sich mit dem Höhepunkt wieder verliert) etwas Beruhigendes enthält und vor allem aus diesem Sinne schon hervorgerufen ist. Rein motivtechnisch sind die Triolen schon im dritten Thema selbst, seinem dritten Viertel, enthalten, aber ihre Wirkung ist dort noch fast die gegenteilige, keine Ruhe, sondern lebhaft aufstürzende Kraftbewegung. Doch bestätigt sich nun auch hier, wie Bruckner bei beruhigender und lösender Entwicklung stets die trioligen Teilelemente herausgreift.

Kaum ist der Höhepunkt dieser zweiten Entwicklungswelle überschritten, so setzt sich die innere Lösung in gleichmäßige triolige Wellenfigur, die Auflösung der ganzen wilden Stoßgewalt, fort (bei H); alles ist von fließender Bewegtheit durchregt, in gleichmäßigem Wogen der Streicherfiguren, die durch helle Akkorde geworfen werden; aber auch diese erscheinen in weitaus ruhigerem Wechsel, großenteils sogar mehrtaktig gehalten, und das steht wieder in auffälligstem Gegensatz zur harmonisch bunten Sequenzbewegung des dritten Themas. Es bereitet sich die Ruhe vor dem Durchführungsteil vor, sie ist diesmal nicht stark von Eindüsterungen beschwert; aber auch der Weg der Durchführung ist dann ein ungewohnter und erforderte andere Einführung. Sie steigert nicht die Themen zu ihrer wilden Entfesselung, sondern hebt den Grundzug schwelgerischer Verklärung aus ihnen heraus. Immer deutlicher wird der Zusammenhang des Grundcharakters mit der Formdynamik und damit auch mit der gesamten Form.

Beim nächsten Neuansatz (I), der abermals zu C-Dur und ins *pp* zurückgreift, erscheinen wieder Holzbläserfiguren über dem milden Streichergewoge, die ähnlich wie die beim letzten C-Dur-Einsatz (bei G) den Charakter einer Beruhigung in sich tragen. Rein motivisch sind sie als eine starke Vergrößerung von den punktierten Teilmotiven des 3. Themas abgeleitet. Darin erkennt man vor allem auch die innere Umwandlung seiner ursprünglichen Impulse. Die Entwicklung hebt sich nicht mehr über das *pp* und dringt gegen immer geheimnisvollere Stille; die gleichmäßig wellende Triolenfigur erscheint einmal (4 Takte vor K) als allein übrigbleibende Flötenstimme über leichtem Bläserakkord, dann wird sie neu von den Streichern in Mittellagen aufgenommen (K), dieser Ansatz aber so-

gleich durch das Auftauchen von Gebilden aus dem 2. Thema durchbrochen (im Streicher-Pizzikato und Hörnern, 3. Takt nach K). Es ist eine merkwürdige, geheimnisvolle Umbildung, wenn zu dem schwermütig ausgesponnenen Hörnersatz das ursprüngliche Baßmotiv erst in einer Umkehrung im Streicherpizzikato aufscheint, sich stellenweise zum Motiv der flugartigen Ausbreitung weitet und dann wieder (7. Takt nach K) den Beginn der ansteigenden oberen Melodie des Themas andeutet. Im gleichen Takt beginnen auch hochaufwellende Flötenfiguren den Satz zu überstreichen, die der Weiterleitung des 2. Themas entstammen, und dann verschwindet dies ganze Themenbild wieder, plötzlich und leise wie es auftauchte, und es weben wieder die trioligen Wellenmotive weiter. Alles ist voll Spannung.

Wo die Durchführung einsetzt, ist wieder nicht genau abzugrenzen, und dieses Mal läßt Bruckner in einem Anfangssatz selbst den Doppelstrich fort (vgl. S. 493). Hätte er nicht darauf verzichtet, so würde er ihn nach seinem alten Prinzip wohl am ehesten zum Einsatz des 1. Hauptthemas bei L gesetzt haben. Dieses hebt sich hier aus dem ruhigen Weiterwogen der Triolen heraus, in einer mit steigendem Oktavschritt beginnenden Umbildung; auch das ist aus dem befreienden Ausbreitungsgefühl bestimmt; so fügt es sich ganz in den Verklärungscharakter, der ebenso in den tragenden tiefen Wellenlinien liegt, und es erscheint auch zum ersten Male gelöst von den unruhig flackernden Anfangsrhythmen. Seine Melodie weitet sich voller Flugkraft, zweimal in G-Dur ansetzend, dann sequenzartig gehoben, zweimal in a-Moll, dann weitersteigernd in C-Dur, und wo man Ausladung in einem Höhepunkt erwarten würde, streichen plötzlich Schatten starker Be-Tonartswendung durch die Entwicklung, und ihr bisheriges Leuchten verlöscht zu neuem pp-Ansatz (25 Takt nach L). Auch ihn durchfließen die gleichen Triolenwellen, statt des ersten Themenbogens aber erscheint das scharf punktierte Motiv, mit dem dieser in seine Fortleitung überging (15. und 16. Takt vom Anfang, s. Nr. 7). Hier durchstreicht es in wirrer Unruhe die Klangverfinsterung. Daraus beginnt die Zusammenballung zur mächtigsten Steigerung, abermals mit starker Orgelpunktspannung (auf b); das Ziel ist der Wiederausbruch des Anfangsthemas mit seinen wildtanzenden Rhythmen. Mit diesem Ausbruch treibt die Durchführung aus der langen gleichmäßigen Gelöstheit

der Triolenwellen wieder heraus, deren Rhythmus schon kurz nach dem 3. Thema in der Exposition einsetzte.

Dieser Höhepunkt (bei M) ist von unvergleichlicher Macht. Der ganze Untergrund erzittert unter der Wucht des neudurchgedrungenen Einleitungsrhythmus, in dem sich der gesamte Streichorchesterklang sammelt, während ihn in den Bläsern strahlend die kraftvoll instrumentierten Bogen der Hauptmelodie durchziehen. Diese im Es-Dur ausbrechende Höhepunktsfülle ist über breite Strecke gehalten und in einem Neuansatz übersteigert, der sequenzartig nach Ges-Dur rückt, dann nach As-Dur, und hier vollendet sich eine weitere Steigerung von herrlichster Gewalt: im As-Dur setzt sich das Thema nicht fort, die Melodie schwingt vielmehr gleichmäßig zwischen den Quinttönen *es* und *as*, erst in Halben, dann plötzlich schlägt der As-Dur- in den as-Moll-Akkord um, die Schwingungen der Melodiequint pendeln in Viertelschlägen, während des immer stärkeren Weitertobens in den Streicherrhythmen — es ist einer der machtvollsten Dur-Moll-Wechsel, welche die Musik kennt, etwas Katastrophenartiges liegt in seiner durchdringenden Gewalt; der Wechsel selbst ist hier im ganzen Entwicklungszug noch eine harmonische Steigerungswirkung nach der Sequenz und geht in noch weitere Steigerung über: denn der tiefe Schatten des Molleinbruchs wird selbst nur zum Ansatz vor neuer auflichtender Harmonieentwicklung; unter dem steten Weiterschwingen des Bläsermotivs, das sich zuletzt in eine Oktave dehnt, gehen die Klänge zum Dominantseptakkord auf E über, und dieser löst sich nach A-Dur. Hier erscheint demnach das Thema in seiner anfänglichen Tonart und leitet (unter Veränderungen) in seine Weiterentwicklung, hernach zum 2. Thema über.

Die Entwicklung steht in der Reprise; wo ist diese anzusetzen? Ähnlich wie der Durchführungsbeginn entbehrt sie diesmal einer eindeutigen Abgrenzung: man könnte zwischen zwei Takten schwanken, sie entweder mit dem Höhepunktseintritt in Es-Dur (bei M) ansetzen, oder bei der letzterwähnten A-Dur-Wendung (N); beide Stellen enthalten wesentliche Momente der Reprise, keine von ihnen prägt diese eindeutig aus. In dem ersterwähnten der beiden Takte liegt nicht nur das Wiedererscheinen des Hauptthemas mit den ihm ursprünglich zugehörigen, lange verdrängten Streicherrhythmen, sondern vor allem der ausbruchsartige Eintritt; nun geht

aber in der Höhepunktsfülle die Steigerung weiter, vor allem die harmonische, bis sie sich in das strahlende A-Dur des Anfangs ausgießt. Dieser Takt (N) ist demnach stärkste und endgültige Höhepunktsübersteigerung zugleich mit der Wiedererreichung der Haupttonart. Was ihm mit dem Ausbruch des Es-Dur-Taktes vorweggenommen, ist nichts geringes, und die richtige Formerfassung liegt weder darin, daß man dem einen, noch daß man dem andern der beiden Takte den Augenblick des Repriseneintritts zuschreibt, sondern daß man diesen aus einem Augenblick zu ganzer Höhepunktsbreite gedehnt sieht; die Hauptmerkmale des Repriseneregnisses sind über sie verteilt. Grenzen sind in Bewegung aufgelöst. Hier hängt dies aber auch damit zusammen, daß das erste Thema in der Exposition auch erst in einer langen Steigerung zur vollen Entwicklung kommt; dies hier in gleicher Art sich wiederholen zu lassen, hätte vollkommen Bruckners Reprisenauffassung und seinem gesamten dynamischen Formgefühl widersprochen. So erscheint auch die Melodie nicht wie beim Satzanfang in der Tiefe, sondern gleich frei ausschwingend in strahlenden Vollklängen. Es fehlen denn auch die anflutenden Weiterschichtungen zur Höhe, das Thema entfaltet sich vielmehr in breiten, triumphalischen Kraftentfesselungen, um hernach erst über allmähliche Entspannungen den riesigen Bogen zu schließen, dem dann das 2. Thema in der Reprise folgt. Es ist ein Weg voller Klangwunder; das erste Nachlassen der Kraftfülle führt zu einer Klangverdünnung in Höhenlagen (vor O), durch die nebst den Hauptrhythmen der Streicher die gleichen Holzbläserfiguren hindurchwirbeln, die in der Exposition am Ende, vor dem 2. Thema, erschienen. Hier wäre der breite Bogen noch nicht geschlossen; es ist eine Teilentspannung, der nochmals (bei O) ein ruhiger Ansatz mit dem Hauptthema folgt; die Melodie taucht wieder in die tiefen Instrumente hinab wie beim Anfang. Die Entwicklung streicht also genau umgekehrt: dort, beim Anfang, entfaltet sie sich in zwei großen Steigerungswellen, hier, im Abklingen aus der Höhepunktsfülle, in zwei rückleitenden Hauptzügen; das Bild einer ungeheuren Bogenschließung taucht wieder auf. Sehr bemerkenswert und kunstreich ist aber ein scheinbar nebensächlicher Gegensatz: nach dem Melodieaufschwung der ersten vier Takte von O an erscheint nicht die Einfügung des entsprechenden 7. und 8. Taktes aus dem Anfang (s. Nr. 5); zwar entsteht auch ein Raumsymbol der Weite, aber nicht jenes Hinausdeuten, Hinausdehnen des Hornmotivs aus dem 7. Takt, sondern ein gelöster Höhen-

bogen in der Flöte, eines der typischen Höhen- und Seligkeitsmotive bei Bruckner; denn hier, nach der ganzen Durchführung ist Erfüllung erreicht, dort war Wille, Anfang; dies drückt sich demnach in den scheinbar so belanglosen Nebenstimmen, Liniensymbolen der Höhenüberspielung aus, und gerade diese Veränderung wirft wieder ein Licht auf die Ausgestaltung jener seltsamen Weiteneindrücke bei Bruckner. Das weitgewölbte Motiv, das denn auch gleich bei O über dem Thema der Bässe erscheint, überstreicht nun auch ferner den ganzen Ausklang des ersten Themas, welcher zuletzt durch Ausweitung seines Melodiesprunges zur Septime und deren mehrfache Wiederholung spannungsvoll zum zweiten Hauptthema überleitet, (P).

Auch da liegen mehrfache Veränderungen, besonders im Übergang zum dritten Thema vor; das Motiv der flugartigen Ausbreitung ist hier in geweitete Entwicklung ausgespannt (von S bis U), über hohe und mittlere Lagen. Eine Teilstrecke breiten Veratmens legt sich damit vor das dritte Thema und ersetzt die zu ihm leitende Steigerung des Expositionsteiles. Auch dies ist formal äußerst logisch begründet; es braucht nicht mehr geschaffen, aus zusammengeballter Werdeverdichtung ausgeworfen zu werden. Überhaupt aber ist in der Reprise alles viel gelöster; dies ist das Ergebnis der Durchführung und bestimmt auch Sinn und Art des Satzendes. Es kündigt sich bald an. Das 3. Thema (U), leise ansetzend, führt erst zu einer kurzen Steigerung, dann folgt aber gleich ein Neuansatz (F-Dur, bei V), über dem wieder die beruhigenden Streicherlinien (wie bei G) einsetzen; von hier führt ein ebenmäßiger Steigerungsbogen in Sequenzen zu einem Höhepunkt, von ihm erst ein kurzes Stück auch fallend in Sequenzen zurück, die sich aber rasch in einer tonalen Weiterkettung des wellenden Triolenmotivs (über Orgelpunkt e) fangen. Es ist ein ähnliches Weben, wie es die Durchführung einleitet.

Hochfeierlich steigt die Schlußentwicklung daraus auf, (W). Die Triolenlinien weiten sich zu Akkordbrechungen, welche gleichmäßig in Mittel- und Oberstimmen die fortan gedehnteren Einzelharmonien durchfluten, zugleich aber hebt in den mittleren Streichern ein erstes, leise erregendes Tremolo an, in den Bässen setzt wieder ein gleichmäßiges Pochen ein, — alles Merkmale einer auf lange Strecken sich ausspannenden Steigerung. Die charakteristischen Posaunenklänge fehlen nicht; sie breiten sich dauernd in schweren

Klängen durch diese Streicherentwicklung, und darüber erhebt sich in großer, erhabener Ruhe die Melodie des 1. Themas, zugleich in der Grundform (Horn) und darüber umgekehrt in Gegenauswölbung (Oboe). Es erscheint also wieder ohne die zitternden Rhythmen, in gelöste Sphären gehoben und durch herrliche (in breiten Sequenzen beruhende) Klangfolge geworfen, zugleich in immer leuchtenderem Wechselspiel zwischen Hörnern und Trompeten, darüber und dazwischen in wechselnden Holzbläsern. Schon nach der feierlichen Ruhe des ersten viertaktigen A-Dur-Ansatzes erfolgt mit dem plötzlichen *pp* einer fis-Moll-Wendung das erste charakteristische Rückfluten des Aufschwungs; das Horn bringt dabei das Thema gelöst in der Ausstreckung über die Urtöne von Grundton und Quint, (die schwächeren Holzbläserstimmen setzen zwar erst mit der Terz dazu ein, lösen sich aber mit den Halbtakttriolen gleichfalls in die Bewegungen über Quint, Grundton und Oktave auf). Nach dieser kurzen Rückflutung verdichtet sich das Thema zu seiner ursprünglichen Ansatzform, doch ist fortan zu beobachten, daß sich das Teilmotiv der Halbtakttriolen mehr und mehr ausweitet, großatmig über die Entwicklung breitet, den Charakter getragener Flugausbreitung annimmt, dem im Grunde jedes Thema dieses Satzes und seine ganze Entfaltung zustrebt. Hymnischer, seraphischer schwang sich keine von Bruckners bisherigen Schlußsteigerungen auf.

Die herrlich weihevollen, stets berückenderen Harmoniewendungen weisen zugleich eine unvergleichlich disponierte Anlage in der großen Steigerungsentwicklung auf. Von der feierlichen Grunddynamik einer ansteigenden Sequenz getragen, gehen von X an die Akkorde aus dem viertaktigen in zweitaktigen Wechsel über; aber die Sequenz selbst rückt zunächst in Viertaktausmaßen weiter, nur daß diese in zwei Akkorde vom Verhältnis V–I geteilt sind; schon von hier aus erkennt man die hochkunstvolle Verteilung in Höhen- und Breitenschichtung. Die Rückungen erfolgen erst in kleiner Terz (bzw. übermäßiger Sekund), mit Ansätzen auf Des-Dur, (Takt X), E-Dur (4 Takte darauf), G-Dur (abermals 4 Takte darauf), damit zugleich in Licht- und Farbenwechsel auskreisend. Hernach geht Bruckner über das Sequenzprinzip hinaus; als unerreichter Meister des Aufbaus bereitet er auch diesen Ansatz zu neuer harmonischer Tönungsweise dadurch vor, daß er zunächst wieder die Wirkungen etwas entspannt, in ruhigeren Harmoniefortschreitungen anhebt (zugleich mit Neuansatz im *pp*, 13. Takt nach X); er verbleibt eine

Zeitlang in den Klängen der A-Dur-Tonart (mit einer Zwischendominante auf H), gleicht aber dabei die Hemmung des ganzen Fortganges wieder durch Übergang zu Akkordwechsel von Takt zu Takt aus. Diese Verteilung der Mittel führt nun wieder zu neuer Steigerung, indem das Tönungsprinzip gewechselt wird, auf den taktweisen Akkordwechsel nun zum Teil auch grellere Klangfortschreitungen entfallen; so folgt auch (vom Takt vor Y beginnend), ein rascheres Gegenspiel von Kreuz- und Be-Tonartswendungen. Dabei beachte man, wie die vordem über Akkordkonturen bewegten Violinstimmen allmählich (schon vom 13. Takt nach X an) zu strahlend auswellenden Linien in der Art des Brucknerschen Höhepunktsaufflammens übergingen. Überall auch in diesem langen Entwicklungszug die leisen Neuansätze. Von Y an ereignen sich aber zugleich mit wachsender thematischer Verdichtung neue Vorgänge: ein weiteres Motiv drängt zum Ausbruch, die wilden Rhythmen des Anfangs; zuerst fließen sie fast unmerklich und noch ohne alle Schärfe in den Holzbläsern ein, derart verlangsamt, daß der punktierte Teil und der Triolenteil je einen halben Takt bilden. Dabei liegt die große Entwicklungskunst darin, daß infolge dieser Verlangsamung die Triolen zunächst sich mehr wie Imitationen der Halbtakttriolen aus der Hauptmelodie ausnehmen, die hier in wechselnden Instrumenten, hauptsächlich in der Trompete hervortönen. Zwischen diese sind auch zunächst jene neueren Triolen eingestreut, sie verdichten sich rasch, und mit einem D-Dur-Takt (9. Takt nach Y) springen sie dann in ihrer ursprünglichen Schnelligkeit heraus, aber zunächst immer noch auf die Holzbläser beschränkt. Sie verschwinden auch wieder in einer bedeutungsvollen Rückschattung zum *pp* (4 Takte vor Z), die zugleich mit starker Be-Tonartswendung die geheimnisvolle Erspannung der immer neuen ekstatischen Schau, der neuen Schönheits- und Ausbruchswunder vorbereiten; die Rhythmen erscheinen nach diesen vier Takten zum ersten Male auch wieder in der Baßtiefe und zugleich wie vordem in den hohen Holzbläsern, aber zudem in den II. Violinen, kurz sie durchdringen die ganze Klangmasse und ertönen besonders bedeutungsvoll auch in der Pauke, aber zunächst noch im *pp*; es ist überhaupt eine der wundervollsten Wirkungen, wie mit diesem Takte (Z) plötzlich zwar das gesamte Orchester, aber durchwegs in leisester Tongebung einsetzt. Damit ist der Ansatz zum letzten leuchtenden Höhepunkt aller Klang- und Themenfülle genommen, zu dem ein allmähliches Crescendo hinleitet. Auch diesen letzten Aufschwung durchsetzt nochmals, wie schon beim Ausbruch

der Durchführung in die Reprise, die Wirkung eines Dur-Mollwechsels, hier noch mächtiger im Zusammensinken des vier Takte gehaltenen Subdominantakkords D-Dur zum d-moll-Akkord (5. Takt nach Z); es ist eine Grunderschütterung, auch hier von der Wirkung eines Zusammenbruchs, aus dem dann die letzten Klänge wie ein riesiges Lichtwunder auflodern. Der Grundakkord wird mit dem letzten Takt als entscheidender Schlag ausgelöst; zwar trat er schon als der beherrschende Akkord wiederholt in der Schlußsteigerung auf, wurde also nicht etwa bis zur letzten Entladung vorenthalten, doch ist bemerkenswert, daß er nicht als unverändert gehaltener Akkord die letzten Schlußtakte durchbreitet; damit weicht Bruckner von einer Einzeleigentümlichkeit in der Schlußgestaltung aller seiner bisherigen Anfangssätze ab, die namentlich von der Dritten an in breiter Wirkung hervortrat, auch in der zurückgelegten D-moll-Symphonie, und die dann im Anfangssatz der VII. wieder besonders mächtig ausgebaut ist. Bruckner wählt hier als letzte Grundtönung nicht den Klang, sondern schillernde Klangbewegung, zugleich deren hohe Spannkraft. — Feierlich durchtönen die schweren Blechklänge mit dem Motiv der Halbtakttriolen (aus dem 2. Takt der thematischen Hauptlinie) die vom Taumel der Anfangsrhythmen durchschütterten Schlußtakte. Dieses Triolenmotiv hat aber für die ganze Schlußsteigerung seine Bedeutung: eine längere Zeit hindurch, nämlich vom 13. Takt nach X an, ertönte es ohne das vorherige Anfangsmotiv der thematischen Hauptlinie; schon darin liegt eine feierlich-ruhige Entfaltung, der bei Z (also genau mit dem allerletzten Steigerungsansatz) das Anfangsmotiv (hier in steigerndem Oktavsprung) wieder folgte. Wenn nun in den vier letzten Schlußtakten wieder nur das Motiv der Halbtakttriolen in diesen Blechbläserstimmen übrig bleibt, so liegt es daran, daß Bruckner stets in den Triolenrhythmen die letzte, befreiende Lösungswirkung sucht.

Die unübersehbare Fülle von Teilvorgängen erscheint in der gesamten Schlußsteigerung dieses Satzes zu einer einzigen Einheit zusammengefügt. Über sie allein könnte man ein ganzes Buch schreiben, um aus ihrem Reichtum Bruckners gesamte Kunst darzustellen und noch mehr: das Wesen der Musik an sich. Trotz vieler Gemeinsamkeiten weist jede von Bruckners Schlußsteigerungen anderen Charakter auf, d. h. sie erfüllen stets den Grundausdruck der ganzen Sätze, nicht im Sinne seiner stärksten Betonung, sondern seiner mächtigsten Läuterung, denn Bruckner ist eine Überwindernatur.

*Adagio*

Schon im 1. Satz sind die Gesamtformen verhältnismäßig kurz, namentlich die Durchführung ist gestrafft, und das gleiche Streben nach kleinen Ausmaßen kennzeichnet auch alle übrigen Sätze. Das Adagio ist eines der kürzesten von Bruckner, wirkt außerordentlich gerundet und zeigt dennoch in seiner inneren Anlage freigestaltende Abweichungen von klassischen Formtypen. Sucht man Zusammenhang mit diesen, so wären sowohl Grundzüge der Sonaten- wie der Rondoform zugrunde zu legen, beide in Abänderungen und teilweise ineinander spielend. Trotzdem ist der Aufbau sehr übersichtlich und geschlossen, und erscheint eben nur verworren, wenn man ihn statt von den Selbständigkeitswerten Brucknerschen Gestaltens aus durchweg von den klassischen Grundlagen her betrachtet, denen mehr historischer Vergleichswert hier zukommt.

Das 1. Thema ist von ungewöhnlichem Reichtum, im Gesamteindruck düster und doch voll feierlicher Hymnik, im Einzelnen überzart und im Ganzen hochleidenschaftlich. Der erste viertaktige Melodiebogen erscheint in satter Harmonisierung, in der Tiefe von sinkender, hernach wieder steigender Baßlinie unterspielt. Es mag sein, daß der anfängliche kl. Sextsprung mit der nachfolgenden kl. Sekunde als Anklang an das 1. Thema des 1. Satzes gedacht ist, nämlich als Umkehrung des ausklingenden Baßmotivs vom 5. und 6. Takt. (In den Linienzügen trägt die Oberstimme auch eine gewisse Ähnlichkeit mit dem 2. Thema aus dem Adagio der III. Symphonie, der Ansatz mit der kleinen Sext zur Tiefe findet sich überhaupt wiederholt, wo Bruckners Melodien in gesangsartig beseeltem Ausdruck gehalten sind.) Wieder ist ein unauffälliges, aber sehr kunstreiches Ineinanderwirken von Höhen- und Tiefenlinien gleich beim Ansatz zu beobachten: wo die Melodie (mit dem Ende des 3. Taktes) nochmals zur Höhe ausgreift und müde zurücksinkt, da geht durch die Baßlinie eine Aufstreckung, und wo der erste Viertakter abklingt, ist sie es, die noch eine Steigerung bis zum nächsten Neuansatz der Melodie hinüberträgt; darin liegt neben der Überbrückung des Teileinschnittes eine Technik lebendigster Spannungsverteilung und eine innere Durchwogtheit, die Höhen- und Tiefenzüge in verschiedenen Verlaufskurven und Ausdehnungen zeigt. Die vier Takte aber sind nur präludierender Ansatz vor dem Eintritt einer weiteren Melodie, die sich fortan in der Oboe über den bisherigen hinzieht; sie wächst jedoch

organisch aus einem verborgenen Ansatz der vorantönenden Violinenmelodie heraus. Wo sich nämlich diese aus ihrem schwermütigen Anfang sehnend zu einem Neuansatz aufschwingt (mit dem Septsprung des 3. Taktes), da ragt aus ihrer Höhenkuppe der wieder zurücksinkende Halbtonschritt b-a, der mit seinem müden, elegischen Ausdruck in der neuen Oboenmelodie aufgegriffen und eigentlich zum Hauptmotiv ihres klagenden Affektes wird. Es ist eine der herrlichsten und zartesten Melodien aller Musik überhaupt, dabei voller Aufbaukraft: wie sie aus ihrem ersten Halbtonmotiv und aus der leichten Schwebe ihrer synkopierten Ansatzrhythmik sich zunächst in lebhafteren Affekten herabsenkt und dann (mit dem Ende ihres 2. Taktes) in getragenem Bogen ausklingt, erscheint sie zugleich als der Keim einer ins Große gehenden Entwicklungsbewegung; denn sie hebt mit ihrem letzten Ton (h) aus der Ausgangstonart F-Dur heraus, Bruckner unterspielt ihn mit einem hell herausdringenden G-Dur-Akkord, und der zweitaktige Melodieanfang trägt damit in einen Neuansatz der Streichermotivik, der um einen Ton (gegenüber ihrem Anfang) höher rückt und sich fortan in Sequenzen fortsetzt. Auch hier also ist nebst aller Schönheit der mehrfachen gleichzeitigen Teilmelodien abermals ein unendlich kunstreiches Ineinandergreifen in der inneren Steigerungsdynamik zu erkennen, und das beruht, wenn man hier genauer einblickt, in noch vielfältigeren Erscheinungen. Denn Bruckner hat diese Höherrückung zum Neuansatz im G-Dur-Akkord schon durchdringender vorbereitet, indem er im vorangehenden Takt das Streichermotiv schon auf dem Ges-Dur-Akkord ausklingen ließ, und damit einen durchlaufenden Zug chromatisch steigender Akkordfolgen vom 5. Takt her einleitet: F-Ges-G-As-A-B, wobei aber nur jeder zweite dieser Akkorde Neuanfang, Träger des melodischen Sequenzansatzes ist. So aber ist die steigend hindurchtragende Harmonik nicht nur mit dem Ausdruck der Anfangsmelodie, ihrem beseelten Aufsehnen innig verbunden, sondern auch mit Elementen ihrer Linienführung selbst, vor allem mit dem Anstieg aus der anfänglichen Violinmelodie (1. und 2. Takt, vom *a* bis zum *des*), dann mit den Anstiegbewegungen der Bässe vom 3. Takt an. Auch die Oboenmelodie, an sich von vorwiegend sinkender Motivik, hebt sich mit in der Sequenzbewegung. Wie sie aus der Violinmelodie hervorgegangen, wird sie in der Gesamtsteigerung wieder von ihr überwölbt, durchtönt die Symphonik mit dem Klageausdruck ihres synkopischen Anfangsmotivs und verliert sich nach der

Höhepunktsüberschwingung des 13. Taktes, d. h. sie mündet in die Linie der I. Violinen zurück; denn diese gehen aus der ruhig sinkenden Viertelbewegung, in der sie die Wende aus dem Höhepunkt einleiten, in die rhythmisch belebteren Motive der früheren Oboenmelodie über (2 Takte vor A), und diese Rückvereinung setzt sich in merkwürdigem Wechsel der Klangfarben fort: mit dem weiteren Abklingen (von A an) ist es nämlich ein Zug von Holzbläserakkorden mit der Oboe als Oberstimme, der nun die sinkende Linie der Violinen aus dem Höhepunkt übernimmt und gegen das Ende des gesamten bisherigen Entwicklungsbogens leitet, erst gleichfalls in Sequenzen (mit Ansätzen in d-Moll und c-Moll), dann fast bis zu vollem Stillstand übergehend; hierbei aber leuchtet im Tiefepunkt plötzlich eine harmonische Wendung nach A-Dur auf, mit der sich aus dem Absterben des ersten das aufquellende neue Leben des zweiten Themas ankündigt. Zugleich trat von A an charakteristische Klangverdünnung ein. Das 1. Thema vollendet sich demnach in einem einzigen großen Steigerungsbogen. — Die inneren Teilbewegungen sind voll verborgener Zusammenhänge, nehmen reichstverwirkte Vielfältigkeit an, und diese wachsende Freiheit des dynamischen Grundgefühls stellt bis zuletzt mit jeder Symphonie ein Hauptstück aus Bruckners Entwicklung dar.

Das zweite Thema (bei B), leuchtend und voll Aufschwungs, schließt nach dem düstern Anfang zum Gesamtcharakter der Symphonie und ihres 1. Satzes zurück. So ist schon der Tonartsgegensatz, E-Dur nach dem F-Dur, auffällig. Bei solchen aufleuchtenden Gegensätzen pflegt Bruckner auch die Hauptmelodie mit dem Durterzton ansetzen zu lassen. Hier setzen sogar gleich zwei Stimmen hintereinander mit dem gis ein, das Cello und im zweiten Viertel die I. Violine, und es ist wieder einer der Fälle, wo nicht ohne weiteres einer davon Übergewicht als Hauptmelodie zuzusprechen ist; mit der Steigerung ergreift zwar wie gewöhnlich die obere die Führung, aber anfangs wäre solche Sonderung umso verfehlter, als beide motivisch eng zusammenhängen; die Violinstimme setzt erst als Verbreiterung des Sechzehntelmotivs aus der Cellomelodie ein, führt damit in die Höhenwölbung des ersten Viertakters, um dann mit dem nächsten Neuansatz wieder der Vorintonation des Cellos zu weichen. Dabei dürfte es schwerlich ohne Bedeutung sein, daß sich das Anstiegsmotiv, namentlich im 1. Takt der Violinen, der Anstiegsfigur der Bässe vom 4. Takt des

1. Themas nähert; denn so zufällig sich derartige Motivgemeinsamkeiten herausbilden können, das 2. Thema ist die Erfüllung des verborgenen Aufschwungwillens, der die Düsternis des ersten durchzieht, und gerade er findet in diesem Teilmotiv gedrängtesten Ausdruck.

Das Thema trägt gleichwohl wieder Züge des Brucknerschen Hell-Dunkels; denn in sein sonniges Aufleuchten dringen leicht düsternde Untertönungen etwas bangen Ausdrucks, indem den zart ausgesponnenen Streichersatz erst vierstimmige Hörnerakkorde, dazu im 7. Takt noch Posaunenakkorde einfärben, ehe weitere Stimmenzutritte der Holzbläser der Höhepunktsfülle entgegenleiten. Dabei führt das Thema erst aus drittmaligem Einsatz in eine Steigerung und zu kraftvollem Höhepunkt, in dem sich die Oberstimme zu prachtvollen Ausbreitungsfiguren entfaltet (vgl. Nr. 41). Die Gestaltung dieses Höhepunkts trägt übrigens gewisse Ähnlichkeit mit dem des 1. Themas, vor allem auch in den ersten Abstiegslinien, die sogar schon im 3. Thementakt an die Gipfelung des 1. Themas gemahnten. Vom vollausladenden Höhepunkt aus verstricken sich die Motive in lebhafterer Führung, unter wirren Zügen über die Rückentwicklung streichend. (In ihrem fallenden Zug beachte man namentlich vom 5. Takt nach C an die leichte, elastische Gegenstrebung in den Bratschen). Die ganze Verdüsterung des Klangcharakters, die schon im Steigerungsteil verborgen war, dringt auch wieder in den Höhepunkt ein, indem dieser zugleich mit seinem Vollausbruch ins C-Dur verblaßt, in einem Gegensatz zum E-Dur, der noch durch unmittelbar vorangehenden Dominantseptakkord Gis$^7$ sehr verstärkt wird; es ist somit einer der Fälle, wo vornehmlich die Harmoniewendung des Höhepunkts bereits die Rückentwicklung ankündigt (vgl. S. 351). Die Entspannung führt nun zuletzt über Motivverlangsamungen mit ihrem Tiefepunkt zu einem Neuansatz in As-Dur. So spannt sich auch das 2. Thema in einem einheitlichen und einfachen, großen Entwicklungsbogen aus. Es ist das 3. Thema (bei D), das in sehr düsteren Akzenten erscheint, tiefen Streichern mit Posaunenakkorden und leisem Paukenklang; kein Zweifel, daß schon die Klangeindüsterungen im 2. Thema hierher vorauswiesen. Der choralverwandte Charakter des Themas ist aber von einer Melodie in punktierten Rhythmen durchsetzt, die der Oboenmelodie aus dem 1. Thema motivisch entstammt und in ihrem Ausdruck, namentlich mit ihrer ersten Steigerung voll Affekt über den eigentlichen Choralcharakter hinausgeht. Die Bedeutung des ganzen Gebildes ist die

einer düsteren Episode, in Klängen eines *De profundis*, ähnlich wie wiederholt ein choralartiges kürzeres Kernthema innerhalb eines Brucknerschen Adagios aufscheint. Es wirkt wie die Erfüllung der düsteren Klageakzente, die namentlich in der motivverwandten Oboenmelodie des 1. Themas lagen und mit dem zweiten nicht zu restlos hellem Ausdruck überstrahlt werden konnten. Im Übrigen liegt auch hier wieder ein 3. Thema vor, das nicht zu ähnlicher Ausbreitung gelangt wie die beiden übrigen, trotzdem es organisch ein höchst bedeutsamer Formbestandteil ist. Nach kurzer Entwicklung leitet es (über starke, zum 2. Thema zurückweisende Kreuztonarts-Auflichtung) in einen sehr eigenartigen Neuansatz des 1. Themas.

Anfangs (bei E) fällt dieses kaum auf, und das kommt daher, daß die Endverschlingungen des 3. Themas sehr kunstvoll zu diesem neuen Teil hinüberleiten: sie entäußerten sich nämlich schon im letzten Takt (in den Bratschen) ihrer rhythmischen Punktierung, leiten in ihren Achtelwellen (erst noch durch die Bratschen allein) in den Neuanfang hinüber und schwellen dann unmittelbar in die breiten Höhepunktslinien der ersten Steigerung aus. Diese bringt aber vom 1. Thema nur vorandeutende Teilmotive; deren wesentlichstes ist sein früheres Anfangsmotiv der Violinen, das hier (von E an) erst in den Hörnern erscheint, aber stark umspielt und verhüllt, namentlich von den sinkenden Viertellinien in den Holzbläsern, die nicht dem 1. Thema unmittelbar, aber seiner Höhepunktsentwicklung entstammen; hernach erscheint dies Anfangsmotiv auch in Umkehrungsform in den Bässen (Takt F) und schließlich im Höhepunkt auch in den Posaunen. Erst im Abklingen dieser Steigerungswelle ertönt in den Oboen und Klarinetten das Ansatzmotiv der Oboenmelodie aus dem Anfang wieder, und so verarbeitet diese ganze, wiederum in einem großen Bogen verlaufende Themenentwicklung (von E bis G) doch nur Vorbereitungen, Anreize zur eigentlichen Wiederkehr des 1. Themas; und dies nicht ohne Grund, denn seine nunmehr folgende Entwicklung ist in jeder Hinsicht hochbedeutsam und ragt vor allem auch formal als der Hauptgipfel aus dem Gesamtaufbau des ganzen Satzes.

Aus eigenartiger Düsternis löst sich dieser Aufschwung. Der ganze Themenkomplex (von G an) ist von starker Bewegung durchbebt. Die Baßlinien sind in Triolen aufgelöst, durch die Streichermitte (Bratschen) zieht die Erregung eines Tremolos und durch die

oberen Streicher anfangs ein unruhig zitterndes Sextolenmotiv, das sich bald zu Akkordbrechungen und weiter zu Entwicklungsmotiven ausweitet, die stetig dem Gang und Schwellen der Steigerung plastischen Ausdruck verleihen[1]). Die ganze Melodieentfaltung ist auf diese Weise von einem mächtigen Schwellen und Wogen umrauscht, das besonders bei den Einschnitten vor den sequenzierenden Neuansätzen im Auffluten der Tiefenstimmen charakteristischen Ausdruck gewinnt und mit dem Abklingen der breiten, stark instrumentierten Steigerung wieder verebbt. In der Grundtonart F-Dur erhebt sich dann eine neue Entwicklung wieder mit dem zweiten Hauptthema (bei J), treibt mit der Steigerung über A-Dur stark in die Kreuztonarten, bis Cis-Dur, schlägt wieder innerhalb des Höhepunktes in die B-Tonarten um, und läßt aus der Tiefe der Rückentwicklung (bei K) neuerdings das dritte Thema ertönen; diesmal nur in acht Takten, deren vier letzte durch Übernahme der Melodie in die Oboe den vorerwähnten motivischen Zusammenhang mit der Oboenmelodie des 1. Themas besonders deutlich hervorkehren. Der Ausklang in *pp*-Akkorden von Posaunen und Hörnern betont den Choralcharakter; es ist zugleich schon ein typischer Stimmungsakzent der Schlußvorbereitung.

Die letzte (bei L folgende) Entwicklung vollzieht sich motivisch sonderbar; ihr ganzer Anfangsteil ist von den Sechzehntelfiguren des 2. Themas bestritten; eine erste Teilkurve, dünn von den Streichern durchgeführt, sinkt von ihrem Höhepunkt mit viertaktiger, geradlinig fallender Sekundreihe ab, ähnlich wie die vorherigen Höhepunkte; eine zweite Teilwelle beginnt wieder mit einer Steigerungsverdichtung aus dem gleichen Sechzehntelmotiv, in hochgespanntem, aber zugleich ganz leisem Akkordaufbau über dem Dominantton c, und genau mit ihrem Höhepunkt setzt leise im Streicherklang der Anfang des

[1]) Bruckners entwicklungsmotivische Technik kann man an dem Stück von G bis J besonders gut verfolgen, wenn man die Violinstimmen herausgreift. Im Ansatz nur ein trillerartiges Schwirren, weiten sie sich im Bilde unscheinbarer „zerlegter Akkordintervalle“ zu ausdrängenden Entfaltungsbewegungen, stets im Einklang mit dem Wellengang, bis zu großen Ausbreitungsfiguren; bei neuen Teilansätzen beginnen auch sie wieder mit den schlichten trillerartigen Kraftbewegungen, verwandeln sich mit den Haupthöhepunkten zu lebhaften Anstiegsfiguren, dann zu breiten Wellungen der Höhepunktsentfaltung, getragenen Flugbewegungen im Herabschweben und verengen sich mit dem Abstillen der Gesamtwoge wieder zu leichten, den Anfangsfiguren nahekommenden Aufkräuselungen.

1. Themas ein (M). Es erhebt sich nochmals unter ekstatisch ausgreifenden Melodiebewegungen in eine mächtig beseelte Steigerung und sinkt wieder in die volle Ausgangsruhe in breit gehaltenem F-Dur-Akkord zusammen. Aber hierbei bleibt die Oboenmelodie gänzlich fort, ihr Klageton würde dem milden Frieden dieses Ausklangs widersprechen; zugleich ist es ein Zeichen der innern Fülle in Bruckners Themenkomplexen, daß eine ganze Themenwiederkehr ohne weiteres einer früheren Hauptmelodie entraten kann. Dieser ganze Schlußteil von M an ist, auch technisch betrachtet, ein herrliches Bild des großen inneren Schwellens in der symphonischen Welle, und man beachte dabei vor allem, wie sich durchgängig die einzelnen Teillinien mit der Stellung ihrer Höhepunkte überkreuzen. Prachtvoll sind in dem letzten abstillenden Teil noch in der Tiefe die steigenden Gegenstrebungen, erst in den Celli, dann in leicht schwankender chromatischer Wellenbewegung in die Mittellagen (Bratschen) dringend, und von da, noch innerhalb der letzten Abstillung, wieder bis an die oberen Klanggrenzen hinauf.

Man erkennt leicht, daß die ganze Schlußentwicklung von der letzten Fermate (bei L) an weitaus ruhiger gehalten ist als die mittleren Teile, zu denen auch die Anfangsentwicklungen in großem Aufbau hinstrebten. Dieser einfache Formvorgang ist nun dem Themenwechsel nach zu Sonate oder auch zu Rondo rückleitbar, beides unter Einschränkungen. Im erstern Fall hätte man bis über das 3. Thema hinaus (bis E) die Exposition anzunehmen, dann aber in dem Teil bis G, der vorwiegend Bruchstücke aus dem 1. Thema enthält, die Durchführung, und mit dessen mächtig belebtem Neuansatz bei G (in der Anfangstonart) die Reprise; sie würde sich wieder über die drei Themen erstrecken, und hernach wäre von L an die Schlußsteigerung mit dem 2. und hernach dem 1. Thema durchgeführt. Hierbei wäre vor allem die Kürze der Durchführung auffällig und die Erscheinung, daß erst nach ihr die Reprise den eigentlichen symphonischen Höhepunkt entwickelt; aber gerade dies könnte man (trotz des Einsatzes mit der Haupttonart) aus dem weiteren Hereinwirken des Durchführungscharakters erklären, der sich vordem nicht erfüllte.

Nimmt man hingegen rondoartigen Wechsel der beiden ersten und hauptsächlichsten Themen an, so wäre dieser — wie es bei Bruckner nichts ungewohntes — zunächst durch das Eindringen des dritten choralartigen durchbrochen, das allerdings mehr von episodenartiger

Kürze ist; man hätte also anzunehmen, daß sich mehr der Wille zu einem dritten Thema andeutet, keine voll organische Gleichberechtigung durchsetzt. Dies wäre etwa nach dem Schema A-B (C)-A-B(C)-A. (Selbst das könnte man rein äußerlich noch weiter auf den Rondotypus hin vereinfachen, indem man C schlechtweg als Überleitungsgebilde von B hinweg annimmt; doch widerspräche dies neben der sonstigen Gewaltsamkeit vor allem der Choralbedeutung des Themas). Ferner müßte in den mittleren Teil A die ganze Strecke von E bis J einbezogen werden, also mehr eine große durchführungsartige Ausbreitung als eine eigentliche Rondowiederkehr, zuerst (bis G) nur unter Verarbeitung von Thementeilen, dann des ganzen Themenkomplexes. Derlei wäre für die Rondowiederkehr des Hauptthemas in mittleren Satzteilen an sich nichts ungewöhnliches; wesentlichere Abweichung hingegen läge nur darin, daß man den letzten, wieder dem Hauptthema zufallenden Teil geändert annehmen müßte, derart, daß bei L nicht gleich das erwartete Hauptthema A, sondern erst eine aus Elementen vom Gegenthema B sich aufbauende und auf A gerichtete Spannung einträte, ehe dieses selbst erschiene und den Abschluß durchführte. Die Rückleitung auf Sonatenform erschiene also ungezwungener; der wirkliche Vorgang ist aber nicht der, daß Bruckner eine Art Ausgleich oder Zusammenfügung von Umrißelementen beider Formtypen vornahm, sondern daß er in seinem dynamisch entwickelten Formaufbau Elemente verwendete, wie sie auch in den Aufbau jener Formtypen einfließen. Denn er sah in keiner einzigen Form die abstrakte Starre, sondern die gestaltenden Lebens- und Werdeelemente.

### *Scherzo*

Ein Geniestreich von unheimlicher Phantastik vermochte hier sprühende Lebensfülle mit dämonischer Gleichförmigkeit zu überbreiten, gespenstische und wildtreibende Motivzüge in eine fast impressionistisch angehauchte, verschleiernde Grundtönung zu bannen. Schon das Thema erfaßt in einem einzigen, gedrängten Augenblickseinfall diesen Charakter; von seiner intuitiven, neuschöpferischen Eigenart und geistsprühenden Ausführung gewinnt man erst einen richtigen Begriff, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Komposition dieses Satzes all den Licht- und Klangbrechungskünsten des Jahrhundertendes vorangeht, und daß sie einem Kopfe entspringt, dem die Musik Sammlung zur Fülle und erhabenste Ruhe bedeutete,

zugleich einer bauernhaft urwüchsigen Natur, die zum großstädtischen Raffinement einer verweichlichten Geistreichelei das Urbild kraftvollsten Gegensatzes darstellt. Und gleichwohl ist Bruckner subtiler als alle die Überfeinerten. Ähnlich Versprengtes und zugleich in eine Einheit Gefügtes hat selbst die kühnste Entwicklung der Moderne kaum hervorgebracht.

Der Anfang zeigt in äußerlich ruhigen Bogen ein inneres Motivspiel von heiß bewegtem Temperament. Gleich beim Themeneintritt ist die dämonische Starrheit der vorauspochenden und dann lange Zeit gleichmäßig durchtönenden Baßschläge eigentümlich, fortwährender Viertel, über denen sich all das wilde Aufwirbeln und Auffliegen der Motive, das Kreisen und Sprühen entfesselt. Durch die mittleren Streicher wiederholt sich eine kurze, gleichförmige Figur, über unkörperlich leichte Akkorde (durchwegs parallele Sextakkorde) verstreichend, mehrmals gegen den gleichen Höhepunkt hin; auch der gesamte Themenkomplex berührt (noch den ganzen Satz hindurch) lange den gleichen Höhepunktton mit den Spitzen seiner jeweiligen Oberstimme, so anfangs das *e*, dann (sequenzartig gehoben) das *g*, usw. Eine starke innere Spannung sammelt sich damit, zugleich ergibt die Überbreitung all der verwirrend schnellen Teilvorgänge durch gleichen Höhepunktston deren Zusammenfassung zu größeren Einheiten; sie bewirkt ein gewisses gleichmäßiges Kreisen. So funkeln aus dem spukhaften Motivgetriebe unruhige Violinfiguren auf, die (vom 3. Takt an) den Höchstton *e* umspielen und aus dieser zweitaktigen Ansatzbewegung hochaufschießende Streckungsfiguren herausschleudern. Über allen diesen Streichermotiven spannt sich in den hohen Holzbläsern eine lebhaft dahintanzende Motivbildung aus, im Wesentlichen zwischen den Figuren der I. Violinen herausdringend und diesen verwandt; erst nur rhythmische Bewegung auf dem gleichen Höhenton *e*, und dann in leichter Bewegung von ihm losgelöst. Mit ihren Triolenrhythmen dringt wieder das Flimmern aus dem voraustönenden Anfangsmotiv des 1. Satzes durch; besonders deutlich ist auch die Rückannäherung an die Triolen, die dort bei Ansatz des 3. Themas (im 2. Takt nach F) in den Trompeten und Hörnern zwischen die Hauptbewegungen hereintönten, gleichfalls auf *e*. Diese ganze Bewegungsfülle ist aber hier in eigenartig durchsichtige Klangimpression versponnen, vor allem auch durch ein charakteristisches Vordringen leerer Quinten — gleichfalls in Vorwegnahme eines Einzelzuges vom späteren Impressionismus. Auch ruht der Grundakkord längere Strecke hindurch auf

dem Quintton als Baß, aber die Wirkung des Quartsextakkords ist dabei keine gedrungene, sondern die einer merkwürdig schwebenden Unbestimmtheit, zugleich voller Spannkraft. Das Thema ist einer der merkwürdigsten von Bruckners Symphoniegedanken.

Mit der ersten Steigerung erfahren auch alle diese Teilmomente eine Verstärkung: im Baß erscheint gegen den Höhepunkt zu anstelle des gleichförmigen *e* ein wiederholtes Beharren auf gleicher, wuchtiger Figur, die motivisch mit den akkordlichen Streicherzügen zusammenhängt; in den hohen Bläsern eine ihr als freie Gegenbewegung verwandte, gleichförmig herabstreichende Motivlinie; in den Violinen erhitzt sich der Höhenton *e* zu hohem Tremolo — überall das Spiel gleichmäßigen Kreisens. Die nun bei A neu einsetzende Entwicklungswelle steigert sich erst in leichten Belebungen aller Teilmotive, bald auf den Baßton übergehend und unter einzelnen subdominantischen Wendungen; der ganze leicht hinhuschende, aber stets blaß abgetönte Motivtaumel erfährt eine durchgreifende Veränderung, wo mit einem Male (bei B) die Vollkraft des Orchesters und mehr der dämonisch starre Charakter vorbricht, der anfangs schon in den gleichförmigen Baßrhythmen verborgen lag. Dies vollzieht sich gleichzeitig mit dominantischer Wendung und Tonartsauflichtung, und es dringen vor allem die Blechbläser (Tromp., Pos.) mit dem rhythmisch scharf punktierten, akkordlich dicht gesetzten Motiv durch, das anfangs ganz dünn in den Violinen (vom 3. Takt an) erschien; schon in seiner Wiederholung auf gleichen Tönen liegt etwas Starres. Diese Akkordrhythmen hallen dann, jeweilen auf dem 2. Viertel, in Hörner-Imitationen, echoartigen Wirkungen, nach, umzuckt von umso lebhafteren Bewegungen der Grundmotive, die sich zuletzt alle über den lange gehaltenen E-Dur-Akkord auslegen. Und dabei ist namentlich in den Trompeten (auch in Holzbläsern) eine neuerliche Annäherung an den 1. Satz zu erkennen; von seinem 1. Thema klingt das Motiv der Halbtakttriolen an, u. z. insbesondere in der Gestalt, wie sie dort in den allerletzten Schlußtakten, gleichfalls in den Blechbläsern, durchtönten; auch diese Scherzostelle ist ein hell ausstrahlender Teilabschluß, und dasselbe Motiv kehrt beim Gesamtabschluß des Scherzos gleichartig wieder; hernach auch nochmals beim Abschluß des Finales, und es mag bei der Bedeutung, die Bruckner dem Wiederausbruch des anfänglichen Symphoniethemas am Symphonieende gab, schon hier als ein Hindrängen zu diesem gedacht sein. Überhaupt gestaltet Bruckner die verborgenen Zusammenhänge zwischen den einzelnen

Sätzen namentlich von der V. an immer inniger, wenn auch nicht bei jeder Symphonie in gleicher Weise.

Die bisherige Scherzoentwicklung vollzieht sich also in drei leicht erkennbaren Hauptzügen, die gegen den starken, letztbesprochenen Höhepunkt hinstreben. Er verhallt in eine fast zweitaktige Pause, aus welcher der mittlere Scherzoteil wieder in ganz leisen, dämmerigen Tönen ansetzt; er bringt kein Gegensatzthema, sondern Verstrickung der Linien und Dunkelung der Klangfarben. Das ganze Motivtreiben erscheint noch schattenhafter und dringt tief in subdominantische Wendungen, die sich schon im Anfangsteil des a-Moll andeuteten. Auch ist, ganz im Zusammenhang mit diesem Trübungscharakter, zu beobachten, daß bei allen Motiven Abwärtsbewegung überwiegt; sie verschwimmen teilweise bis ins Nebelhafte (so bei D). Die Reprise des Anfangs (bei F) wirkt dann um so befreiender. Sie ist durch einen Absturz der Baßmotive vermittelt, der sich dann in den rhythmischen Baßschlägen des Anfangs fängt, diesmal auch unter leichten Paukenwirbel. Änderungen gegenüber dem Anfang treten bald ein, so namentlich vom 11. Takt nach F an durch Herausbildung eines neuartig aus vorherigen Motiven gefügten Linienzuges, der rasch durch die übrigen Motivverschlingungen hindurchflitzt und in schnellem Wechselspiel über Klarinette (Ansatzmotiv) und Bratschen (Triolenfortsetzung im Pizzikato) versprengt ist. Es ist eine der kühnsten Bildungen des Satzes, bemerkenswert vor allem auch dadurch, daß das gleichartig zusammengesetzte Motiv jedesmal an anderer Taktstelle eintritt, im raschen Durchwirbeln mitgerissen von der sinkenden Gesamtbewegung. Das gleiche Spiel tritt nach einer neuerlichen Harmoniedunkelung (bei G) nochmals ein, worauf sich der Satz wieder zu kraftvollem Abschluß wendet, nach A-Dur auflichtend, unter dem schon erwähnten Durchdringen der Motivandeutung aus dem 1. Satz[1]).

Das ruhigere, aber auch durch etwas bizarren Charakter mit dem Scherzo verwandte Trio trägt zunächst auch im Thema einen fernen Zusammenhang mit der aufsteigenden Triolenfigur der mittleren Streicher aus dem Scherzobeginn; sie erscheint hier zu eckigen, punktierten Akkordmotiven im Pizzikato und geradteiligem Rhythmus umgeformt, wieder gegen die Höhe zu aufstreichend, über

[1]) Hierauf macht auch Erich Schwebsch („Anton Bruckner", Stuttgart, 2. Aufl., S. 290) aufmerksam.



verminderte Septakkorde ausgelegt; diesen Ansatz nimmt eine zweitaktige Fortsetzung in den Hörnern mit dem gleichen, ruhiger über den C-Dur-Akkord entfalteten Motiv auf, worauf eine sehr eigenartige, über sechs Takte gedehnte Abrundung dieses Viertakters erfolgt; wie im Scherzoteil Anklänge an den 1. Satz, so tauchen hier plötzlich Wendungen aus der V. Symphonie gespenstisch auf; zunächst als ein weiteres Motivelement des Trios das 1. Hauptthema aus dem Anfangssatz der V. (s. dort bei B); es setzt sich freilich gleich wieder in das bisherige eckige Motiv fort; daß es aber kein zufälliger Zusammenhang ist, beweist gleich hierauf das wiederholte Auftreten eines sehr deutlichen Anklanges an das Trio der Fünften, u. z. als Abschluß der Tonperiode das dortige letzte Abschlußmotiv (s. die 4 letzten Takte aus dem Trio der V. und auch schon aus seinem ersten Teil). Der Satz ist voll spukiger Gedanken; doch findet gerade das Gespenstische des Musikcharakters, ähnlich wie es in dichterischer Gestaltung Visionen ferner Gestalten wachruft, trefflichen Symbolausdruck, indem es zu früheren Motiverscheinungen greift.

Das dünn ausgeworfene Klangnetz entfaltet sich über kurze und einfache Form. Dem ersten Teil folgt eine etwas abändernde Durchführung der gleichen Motive (B), auch wieder unter subdominantischer Klangeindunkelung und zum großen Teil unter Umkehr der Motive zur Abwärtsbewegung. Nach dem nächsten Höhepunkt tritt dann in einer abwärtsstreichenden Entwicklung wieder ein Anklang an das Scherzo auf (bei C); die zur Tiefe geschlungenen Holzbläserfiguren sind eine verschwimmende Rückanspielung auf die dort 4 Takte vor G auftretende Stelle, wo die Holzbläser in ähnlichen sanften Akkordketten, nur im gleichmäßigen Triolenrhythmus, zur Tiefe sinken, durchzogen vom Motivspiel der Klarinette und des Pizzikatos der Bratschen; auch hier erscheinen darunter Pizzikato-Linien, abwechselnd in den Bässen und höheren Streichern; die im punktierten Rhythmus sinkenden Holzbläserlinien hängen dabei motivisch mit den im 5. Takt des Trios eintretenden zusammen. Die Anfangsreprise (bei D) ist leicht erkennbar, die Form somit von denkbarster Kürze und im Umriß vom herkömmlichen Typus.

## *Finale*

Von der I. Symphonie an sieht man deutlich im Finale das hauptsächlichste Ringen um neue Formprobleme. Diese bewegten sich zur Vierten in gerader Linie, indem der Gedanke vom Wiederaus-

bruch des 1. Themas aus dem Anfangssatz immer greifbarere Formen gewann und zugleich stets weiter zurück die ganze Finaleanlage durchsetzte, bis in ihren Beginn und ihr Hauptthema hinein. Letzteres ist namentlich in der Vierten groß und klar zum Ausdruck gekommen. Nach der großartigen Anwendung dieses Grundgedankens auf die Fugenidee im V. Finale entfaltet nun Bruckner diesen Hauptgedanken wieder nach neuer Seite. Er wird zum Grundvorgang des VI. Finales, ohne aber an das der Fünften oder Vierten anzuknüpfen; die Sonatenform ist zwar wieder deutlicher und knapper gehalten als in der Vierten, aber in andrer Weise von dem gleichen formdynamischen Kerngedanken durchdrungen. Es breiten sich diesmal durch den Satz besonders große Teile, deren ganzer Inhalt Entwicklungsdynamik, Hinstreben zu einem Thema, nicht aber für sich selbst bestehende Erfüllung ist. Ganze Formteile sind in diesem Sinne umgestaltet; auch liegen Gebilde vor, die in Wirklichkeit nur dem überall lebendigen Ausbruchsgedanken dienen, d. h. Vorformen, drangverzerrte Andeutungen der eigentlichen Themen sind, zu denen die Entwicklung hin will, und die nun, für selbstbestehende Themen genommen, bei der Analyse allen Überblick leicht aus dem Gleichgewicht bringen konnten; überhaupt werden die verschiedenen Motive zum großen Teil mehr im Stadium ihrer Vorentwicklung auch bei der späteren Satzverarbeitung wieder aufgegriffen; so schuf denn auch das Finale der Sechsten, wie es scheint, die meisten Verlegenheiten, und das ist einigermaßen begreiflich, trotzdem die konzis geschlossene Wirkung schon gefühlsmäßig unmittelbar darauf hinweist, daß sich eine innere Logik hier mit strenger Einfachheit erfüllt.

Spannung gegen den Themenausbruch ist schon der Sinn der ganzen Anfangsgestaltung, die sich vom 1. Hauptthema noch sehr wesentlich unterscheidet, es aus Urformen und Fernandeutungen seiner Züge erst vorentwickelt, die denn auch ihrerseits, einmal voll ausgeprägt, bald in den Gegenkampf mit weiterem Ausbruchsdrang des Anfangsthemas aus dem 1. Satz treten. Schon daraus ist es bedingt, daß dies Finale im a-Moll ansetzt; die Schlußerfüllung bringt dann die Symphonietonart A-Dur. Diese Werdeentwicklung des 1. Finalethemas ist bereits aus anderm Zusammenhang vorweggenommen (s. S. 280ff.), hier bleibt noch in Ergänzung dazu die Teilmotivik und ihre Zusammengehörigkeit mit der späteren Hauptgestalt des Themas zu besprechen.

Eine deutliche Zielform erscheint im 29. Takt des Satzes, bei B (s. Nr. 4), und hier werden Einzelmotive erkennbar, die teils schon in die Vorentwicklung hineinspielen, teils erst im Laufe des Satzes zur vollen Entwicklung kommen. In den Hörnern ertönt ein zweitaktiges Teilgebilde, das ein scharfes (schon mit dem Übergang zum 2. Takt angedeutetes) auftaktiges Motiv als hervorstechenden Ausklang enthält; dieses erschien schon unmittelbar vorher, vom 9. Takt nach A an mehrmals hintereinander in wuchtigen Schlägen von Bläserakkorden, wo aus dem bisherigen, unruhig hastenden Verstreichen der ersten anschichtenden Anfangssteigerungen trotzig pochender Ausdruckswille herausdrang; aber von da erkennt man, daß dies Motiv auch schon vier Takte zuvor in einem vereinzelten Durchriß aus der bisherigen Streicherentwicklung hervorgesprungen war; und von einer noch früheren Vorandeutung soll gleich die Rede sein. Doch schon bis in eine Einzelheit verrät sich hier Bruckners gesamter Formwille; um das zweitaktige Gebilde aus der vollen Ausbruchswirkung (bei B) in der Erwartung anzuregen, nimmt er nicht eine Andeutung seines ersten Anfangs voraus, sondern des Ausklangs; denn seine ganze Dynamik weist voraus, fühlt nicht das Schwergewicht im Anfang.

Innerhalb der vorgebrochenen Zielform sind nun die wiederholten Ansätze dieses zweitaktigen Teilgebildes, die sich von B an in immer stärkerer Spannungsansammlung viermal auf gleicher Tonhöhe wiederholen, durch eine Folge von drei Blechbläserakkorden in gleichförmig akzentuierten Viertelschlägen überbrückt (erstmalig vom 2. zum 3. Takt nach B); dieses Teilmotiv erscheint demnach erst mehr wie ein Verbindungsglied zwischen den schärfer profilierten Motiven, gelangt aber später zu großer selbständiger Bedeutung. Eine leichte, unscharf verfließende Vorandeutung dieses diatonisch aufsteigenden Motivs ist vielleicht in der ansteigenden Klarinettenlinie vom 11. Takt an zu erblicken, die sich vom 19. Takt an noch ausgeprägter fortsetzt; doch bleibt dies ein Zusammenhang, der sich der Greifbarkeit entzieht, vielleicht nur dunkel in Bruckners Konzeption mitspielte; indessen gewinnt er an Wahrscheinlichkeit, wenn man erkennt, daß jene Klarinettenstimme vom 11. Takt an das erste aufstrebende Element in der Vorentwicklung ist, und daß hernach von B an auch ein fallender Motivzug Bedeutung gewinnt, zu dem viel deutlichere Zusammenhänge aus der ganzen Vorentwicklung vorausweisen. Die beiden erwähnten Blechbläsermotive nämlich,

die sich bei B herausheben, sind noch von einer dritten thematischen Teillinie umspielt, die fast noch stärker auf sich lenkt, nachhaltiger verarbeitet ist und auch in größeren Breiteausmaßen den thematischen Kern überstreicht. Es ist die Figur der unisonen Streicher, eines der typischen, bei Bruckner stets wiederkehrenden Entwicklungsgebilde der Ausbreitung[1]). In diesem Sinne ergibt es sich auch von selbst mit einem Höhepunktsausbruch, paßt zugleich organisch zu den breiten Zügen des ganzen Themas. Mit dem Vorherigen nun hängt es zunächst dadurch zusammen, daß sich die sinkende Linie (a—gis—fis—f—e) darin auskettet, die zugleich auch von den Holzbläsern mitgezogen und verstärkt wird und schon vom allerersten Anfang an (3. Takt, s. Nr. 1) als rasch durchstreichendes Baßmotiv vorweggenommen ist. Auch der verborgene Inhalt der gleichfalls vom 3. Takt an darüberstreichenden Linie in den Violinen entschleiert sich von hier aus; zunächst ist sie in der Tat mehr Entwicklungslinie, Motiv eines etwas unruhigen, leicht verschlungenen Verstreichens zur Tiefe, teilweise von den Kurven der Baßlinie in Parallelbewegungen einfach mitgerissen; weder in ihr selbst noch in der Gegenstimme der Klarinette scheint der erste Keim zu liegen, der gegen das Thema treibt, vielmehr folgen erst mit dem Abklingen der ersten Wellenaufbauschungen, mit dem 15. Takt, die kleinen Abschlußmotive (d—e) mit dem Sechzehntelauftakt, in welchen die ersten Voranzeichen der bald in den Blechbläsern herausspringenden Motive mit dem Sechzehntelauftakt liegen, deren Beziehung zum Hauptthema schon besprochen ist; bis dahin (bis zum 15. Takt) sind die Violinstimmen im Grunde nur stärkere Differenzierungen des sinkenden Zuges in der Baßlinie, und dabei eigentlich mehr Ablenkungen von dessen später ausbrechender Hauptgestalt. Hingegen erscheint im 9. Takt nach B eine Weiterleitung des Blechbläsermotivs, die unverkennbar wieder zum ersten Teilmotiv dieser Anfangsfiguren

[1]) Die Erkenntnis dieses reinen Formzuges hindert nicht, daß man zugleich in dem Charakter des Motivs, wie es hier erscheint, die derbe Wucht, das Riesenhafte, fast Polternde wahrnehme, ähnlich wie z. B. im Entfaltungsmotiv von Nr. 16, 40 u. 42 aus andern Symphonien usw. Doch ist es etwas zu gemütliche Vorstellungsweise, wenn man es gleich als Bruckners bäurisches Gewackel ausgelegt findet; man muß nicht sogleich an körperliche Bewegung und Habitus denken, sondern an die metaphysische Gewalt seiner inneren Bewegungen; in diesem Bauernsproß stecken zu furchtbare Dämonen für die, welche gerne die ländliche Unschuld auch in der Auslegung betätigen möchten.



in den Violinen (3. und 4. Takt) zurückgreift. Überhaupt ist hier die breite Entfaltung der Thematik von B an charakteristisch; sie ergibt sich als natürliches dynamisches Gegengewicht des Erfüllungsteiles nach dem langen Vorbereitungsteil. Das Thema sinkt sogar zu einem Neuansatz ins p, unter starker Be-Tonartsverdunkelung, zurück (12. Takt nach B) und steigert sich dann zu einer Unisonlinie (bei C), die nun die Hauptmotivik in einen mächtigen Kraftzug zusammenfaßt. Damit erfolgt, streng genommen, erst die eigentlichste Ausprägung des Themas; der Takt bei B (Nr. 4) ist zwar der ganzen Dynamik nach als Themenausbruch zu bezeichnen, aber das Eigentümliche dieses Satzbeginnes ist, daß erst im Laufe der damit erreichten Entwicklungshöhe noch das Thema weitere Schärfung seiner Züge erfährt, bis zur unisonen Ausprägung, wie sie sonst bei Bruckner eher einen Themenausbruch selbst zu kennzeichnen pflegt. Es gewinnt gewisse Formbedeutung und spiegelt die Formspannung des ganzen Satzes, wenn der Themenausbruch in dieser Weise immer noch etwas Unerfülltes hinsichtlich der Themenzeichnung selbst im Vergleich zu seiner späteren Übersteigerung enthält; denn Bruckner prägt in diesem Satz überall die Dynamik ausstrebender, drängender Spannung selbst aus; und wenn gegen das Satzende dies Thema wiedererscheint, so erfüllt sich jener noch ungelöste Drang nicht mehr in einer unisonen Schärfung der eigenen Formzüge, sondern im Wiedervordringen des Anfangsthemas aus dem 1. Satz. So ist Bruckner wieder Formkünstler von unendlicher Verfeinerung bis in das Einzelthema hinein, das in seiner Spannung schon einen Grundzug aus der formalen Gesamtspannung angedeutet enthält.

Die Unisonlinie bildet nicht den Ausklang; in ihrer Führung durch das Wechselspiel zwischen dem Blech und den übrigen Instrumenten durchbrochen, leitet sie in einen nochmaligen Höhepunkt auf der Dominante (7. Takt nach C), mit dem das Thema aushallt. Und da ist besonders bemerkenswert, daß die letzterwähnte Figur aus dem Anfang, die umgestaltet im 9. Takt nach B schon wiederaufgegriffen wurde, nun nochmals als oberste Randstimme über dem ganzen Höhepunkt (in den Holzbläsern vom 7. Takt nach C) erscheint; Bruckners Werdesymbolik gestaltet stets geheime Zusammenhänge zwischen Uranfang und letzter Ausmündung. Alles in allem enthält unter den ersten Anfangsgebilden das unscheinbare Baß-Pizzikato rein motivisch das Meiste aus dem kommenden Ziel, gleich-

wohl entspringt es mehr der urschöpferischen Werdebewegung als konstruiertem Motivzusammenhang, den Bruckner stets überaus kunstvoll im Entwicklungsverlauf aus den Urgebilden herauszuspinnen vermag.

Die große unruhige Steigerung des 1. Hauptthemas wirkt mit dem Vollausklang vor D gegen den ganzen Satz hinaus, als ein erster, noch unerfüllter Ansatz. Das Gegensatzthema erscheint in diesem großen Zusammenhang als ruhiger Stillstand vor neuen, noch drangvolleren Steigerungsansätzen. Voll lyrischer Klangschönheit blüht es in reicher Polyphonie auf. Im ersten Takt (D) setzen zunächst drei wesentliche thematische Einzellinien ein: die der beiden Violinen, die übrigens einander verwandt sind und sich im Laufe der späteren Ausspinnung bald zu größerer Verschiedenheit entwickeln, bald wieder diese in ihre verborgene Einheit zurückfließen lassen; dazu flicht sich gleich im 1. Takt die Mittelstimme der Bratschen mit ihrer Trillerfigur ein. Alle drei Melodien erfahren später Entfaltungen, aus denen noch neue Motive herauskeimen, ohne überall scharf von den bisherigen abgrenzbar zu sein; auch in seiner ruhigen Ausspinnung ist dies prachtvolle Thema stetig von fließenden Übergängen durchwogt, die mehr melodisches Leben enthalten, als aus dem ziemlich ausgeglichenen rhythmischen Bilde zu schließen wäre. Das Thema setzt in der Durparallele ein, schwillt aber schon nach den ersten acht Takten zu üppigen Klangwendungen in hoher Kreuztonartsregion aus. Dabei vollziehen sich wieder sehr deutliche Rückannäherungen an Themen vorangehender Sätze; genau im 9. Takt legt sich die Oberstimme zu Zügen aus dem 2. Thema des 1. Satzes aus (s. dort die Oberstimme im 5. und 6. Takt nach B) und dies Motiv erklingt hernach noch mehrfach in anderen Stimmen. Fast gleichzeitig damit erscheint im 10. Takt nach D erst in den Bratschen, dann noch deutlicher im 12. Takt in den I. Violinen mit der aufwärtsbewegten Achtellinie ein Anklang an das 2. Thema des 2. Satzes (s. dort die Oberstimme im Takt B). Ähnlich wie bei diesem Thema des Adagios erscheinen auch hier dunkle Eintönungen des Streichersatzes durch leisen vierstimmigen Hornsatz; die Charakterähnlichkeit ist überhaupt unverkennbar.

Die Entfaltung bewegt sich in leicht beschwingten Steigerungswellen; dabei entsteht zu den bisherigen Motiven noch ein aufsteigendes Quartmotiv (vom 17. Takt nach D an), wie von selbst aus

dem milden Emporschwingen ausgeworfen und gleich durch weitere, imitierend mit dem gleichen Quartmotiv übergreifende Stimme zu aufsteigenden Bogenwölbungen ausgebaut. Bedeutungsvolle Symbolik ist dann im Höhepunkt dieser ganzen Entwicklung (bei E) das Herausspringen der großschrittigen Figur mit punktiertem Rhythmus (in der I. Violine und den höheren Holzbläsern), mit der sich ein Hinausschwellen gegen das 1. Hauptthema andeutet — auch innerhalb des ruhigsten Gegensatzes ein Kennzeichen des Ausbruchswillens, der den ganzen Satz lebendig durchsetzt. Ganz in Bruckners Art ist das sonnige Leuchten des Themas überall von Schatten überstrichen; nach den schon erwähnten Dunkelungen durch die Hornfarbe treten im Höhepunkt (E) düsternde Akzente durch Posaunenklänge ein, gleich darauf aus dem A-Dur Molleindunkelung und sofort noch weihevolle Schatten tiefer Be-Tonarten (Des-Dur) mit einem Neuansatz, dessen Gipfel wieder auflichtet; schließlich wird von einem neuen Ansatz des Anfangs in C-Dur an (5. Takt nach F) das innere Farbenleuchten noch unruhiger, und es breitet die gärende Weiterentwicklung vor, die bei G schon völlig aus dem ruhigen Charakter des Themas herausführt. Zwar verarbeitet sie ein Teilgebilde aus ihm (das zuerst in der II. Violine gelegene mit den Sext- und Septsprüngen), aber aus dem hymnischen, ruhig beseelten Aufschwung wird ein hastiges Ausgreifen zur Höhe, stark gespannte Klangdissonanzen bauen sich auf dem Grund- und Baßton c auf, die Klangatmosphäre trübt sich zum pp unter flackernder Unruhe von Trillern und dichtversponnenen Motiven, und diese spiegeln schon in ihrer stetigen Weitdehnung das mächtige innere Schwellen dieser Neuentwicklung. Sie strebt zu anderen Vorgängen hinaus: zunächst lösen sich die Weitungsmotive in das Hauptgebilde der Weitentfaltung aus, d. i. die besprochene Streicherlinie aus dem 1. Thema (bei B); genau mit dem Höhepunkt (bei H) springt es heraus, diesmal noch durch Gegenbewegungen (der Bässe) in seiner Ausbreitungskraft gesteigert, im Höhenrand (Holzbläser) wieder von der Figur des Anfangs und Höhepunkts aus dem 1. Thema überspielt. Alles scheint sich gegen den Formwillen des 1. Themas zu weiten, und doch kommt es anders.

Zunächst dringt für wenige Takte ein neuartig anmutendes Gebilde ein und durchschneidet diesen Ansatz. Es ist nur ein kurzes, in zart aufgelichtetem Orchesterklang durchhuschendes

Motiv, das sich gleich im Auf und Ab wiederholt (erstmalig im 6. Takt nach H, bei „Wieder ruhiger“). Seinem kurzen ersten Auftauchen folgen noch einige Vollansätze von Zügen aus dem 1. Hauptthema, aber trotz der Vollkraft und des Durchdringens mehrerer seiner Teilmotive bleibt es beim Ausbruchswillen zu ihm; und wenn man nun weiterblickt, so erscheinen ganz andere, getrübte, von unruhiger Linienfülle durchhetzte Klangbilder, wieder voll gärender Erregung, und mit geringen Unterbrechungen sind lange Strecken vom wilden Auskreisen jenes neuen Motivs erfüllt, das zuerst im 6. Takt nach H überraschend aufschien.

Was ist dies Motiv und welcher Formteil ist hier erstanden? Die Steigerung, die aus dem gesangsthemenartigen Gegensatz heraustrieb, war ganz von der Art, wie sie bei Bruckner dritte Hauptthemen auszuwerfen pflegt; aber mit ihrer Gipfelung (bei H) erschienen starke Teilelemente des ersten, und jenes fragliche neue Gebilde beginnt weite, sehr weite Teile zu durchsetzen, stark über die Ausdehnung eines dritten Themas, also letzten Expositionsteiles hinaus. Man könnte darum auch versucht sein, an ein eigenes Durchführungsthema zu denken, aber abgesehen davon, daß dies Bruckners Grundsätzen widerspricht, kommt man mit allen derartigen Einteilungsversuchen hier zu keiner Lösung des im Grunde sehr einfachen Vorgangs. Grenzen, Sinn und Charakter des Sonatentypus sind gerade an dieser Stelle am stärksten von innenauf verändert, und zwar durch den Vorbruch der Kraftentwicklungen, deren Sinn sich hier auf den Kampf und Drang des Themenwiederausbruchs konzentriert. Das zu verstehen, gibt jenes neuartige Motiv den Schlüssel.

Es ist gar nicht neu. Und es ist auch nicht im gewöhnlichen Sinne Umbildung eines früheren, sondern im besonderen des hier vorliegenden Formgedankens Zerrgebilde einer ans Licht wollenden thematischen Formspannung. Schon die Art, wie es plötzlich (mit dem 6. Takt nach H) aus einer Klangverdünnung herausspringt, wie es selbst in springenden, zuckenden Bewegungen verbleibt, wie es durchgängig (auch später!) im Hin und Her nach Entfaltungswegen sucht und lange im Irrbann der Unerlöstheit verbleibt, weist darauf. Noch mehr aber die Art, wie es mit dem Thema zusammenhängt, zu dessen Ausbruch es hinauswill. Und dieses ist, wie nach Bruckners Finaleideen nicht anders zu erwarten, das erste aus dem Anfangssatz; das vorliegende Motiv nun hebt von ihm einen Bewegungszug heraus, der nicht seinem Anfang noch seinem Ende, sondern seinem ersten

Entwicklungszug angehört: es findet sich zuerst im 15. Takt des 1. Satzes, dann besonders in der Holzbläserfigur des 16. Taktes (s. Nr. 7), hier schon ganz gleichartig in Linie und Klangfarbe wie beim Eintritt im Finale; und auch das entspricht völlig Bruckners formalen Grundgedanken, daß er wieder aus der Werdeentwicklung jenes Themas das Element loslöst, dem hier die Bedeutung des Hintreibens zum vollentwickelten Thema zufällt. Nicht Ableitung und nicht Weiterbildung von diesem stellt das Motiv dar, sondern unterdrückten Ausbruchswillen, darum ist es einem seiner Steigerungsaugenblicke aus seiner Erstentfaltung entnommen. (Die Ähnlichkeit mit einem Motiv des Adagios, mit der Oboenmelodie seines Anfangs, ist wohl auch beachtenswert, aber keinesfalls der Hauptsinn. Das Motiv erinnert zudem an das Anfangsthema der I. Symphonie, an dessen erstes Teilmotiv; und das ist kaum gewollter Zusammenhang, wohl aber durch gewisse Gemeinsamkeit des Charakters hervorgerufen; auch hier liegt etwas gekräuseltes im Motiv und in allen von ihm aufgewirbelten Entwicklungen.) Ist aber nun der Ursprung dieses scheinbar selbständigen Gebildes erkannt, so sieht man es auch schon im 1. Finalethema versteckt: es zuckt aus ihm hervor, wo die Unisonlinie bei C aus ihrem 3. zum 4. Takt übergeht, und auch dieser Zusammenhang gewinnt seine Bedeutung erst im Späteren.

In der Gesamtform geht somit nach dem 2. Thema und der aus ihm treibenden Steigerung von H an Folgendes vor: zunächst öffnet sich die Entwicklung gegen das 1. Thema des Finales, dringt aber über deutliche Ansätze nicht bis zum Vorbruch dieses Themas hinaus, und diese Ansätze sind vom Willen zum 1. Thema des 1. Satzes durchbrochen. Dies ist der Vorgang von H bis K, und somit ist der Platz, der dem 3. Hauptthema entspricht, geradezu die formale Problemstellung des noch Folgenden geworden: des Kampfes zwischen dem Anfangsthema des Finales und dem des 1. Satzes. Das vollendet sich nun, kurz zusammengefaßt, in der folgenden Weise, die durchaus Bruckners früheren Formgedanken entspricht und auch die Auseinandersetzung dieses Gedankens mit dem Sonatengrundriß aufrollt: es kommt im Laufe längerer Entwicklung zuerst zum Wiederausbruch des 1. Finalethemas — das entspricht der Reprise — zuletzt dann zum Durchbruch des 1. Themas aus dem Anfangssatz, das sich aus dem Finalethema herausringt. Beides ist in stärksten und breiten Kraftvorgängen durchgeführt, zu deren Träger jenes im 6. Takt nach H erstmalig eintretende Motiv bestimmt ist, durch seinen

Grundzug einer aufwirbelnden, unruhig treibenden, scharf durchzuckten Bewegungsenergie, ferner aus seiner keimhaften motivischen Zusammengehörigkeit mit beiden Themen. So erklärt sich auch, warum Bruckner diese motivischen Zusammenhänge so versteckt gestaltet hat, und welche Bedeutung auch dem verborgenen Einfließen jenes Motivs ins Finalethema zukommt.

Zunächst beruht also die Abweichung von Bruckners Sonatentypus darin, daß schon an der Stelle, wo sonst das dritte Hauptthema eintritt, dieser dynamische Vorgang, eine verdichtete Ausprägung des formtragenden Grundgedankens erscheint. Die Fermate, die darauf bei K folgt, gemahnt in der Formspannung fast an das, was in sprachlicher Spannung ein Doppelpunkt darstellt; das Problem ist gestellt und seine Lösung beginnt. Sie setzt wieder in einer neuen, aus leisen Tiefentönen anhebenden Werdeerregung an. Rein formal mag man also hier eine Art „Durchführungsbeginn“ durchschimmern sehen; gleichwohl ist hier noch weniger eine Abgrenzung möglich als sonst; man könnte den Beginn des Durchführungsteiles auch schon beim 6. Takt nach H ansetzen, für die Erkenntnis des synthetischen Formaufbaus hat dies nur bedingten Wert, wie überhaupt in diesem Satz die Anklammerung an das herkömmliche Gefüge, falsch gehandhabt, mehr irre- als zurechtführt.

Die ersten, gleichförmigen Viertelschläge der Bässe, mit denen bei K diese Entwicklung eingeleitet wird, mögen als Rückerinnerung an den Scherzobeginn gemeint sein. Sofort durchwirken drangvolle und dichte Ineinanderführungen des punktierten Motivs die Symphonik, in der sich aus nebelhaften Klangtrübungen sturmhaft unruhige Steigerungen erheben; düster-bange Stimmungen dringen namentlich durch den mächtigen Posaunenchor ein, der im 7. Takt nach K hiezu einsetzt. Das Ganze ist ein Bild von unheimlicher Größe, wenn man es dynamisch, öde vielleicht, wenn man es formalistisch erfaßt; man muß die großen Klangzüge und zugleich ihren genial gefaßten Gesamtcharakter übersehen, nicht am Einzelnen haften; denn nicht das ist gewollt, kein Einzelgebilde hervorgetrieben, sondern das Hervortreiben selbst ist Inhalt, Sinn und Wille[1]).

[1]) Mit der Fähigkeit, den Ausdruckwillen dieses Teiles zu gestalten, steht und fällt jede Wiedergabe des Finales. Je mehr man in diesen Satz eindringt, desto unbegreiflicher wird seine dauernde Zurückstellung, die sogar in sonstige Anhängerkreise Bruckners ihre Schatten warf. — Wer aber noch



Bisweilen beruhigt sich das Stürmen, und aus tiefdunklen Grundfarben dringen andere, rasch wieder verwehende Klangbilder auf: es sind dann stets Visionen, dumpfe Vorerscheinungen des Zieles, zu dem alle diese Bewegtheit hinauswill; hier also zuvörderst Zerrzüge des 1. Finalethemas, durch welches sich das weitere Zieldrängen hindurchdringt. Sie erstehen einmal aus ganz dunklem Klang (bei M), in zwei leisen Streicherstimmen (Bratsche und Cello) zu einem Akkord von Posaunen, Tuba und dumpfem Paukenwirbel; mit diesen Streicherlinien scheinen Motive aus der allerersten Vorentwicklung des Themas auf, den Anfangstakten des Satzes. Aber schon diese Episode ist selbst vom treibenden Motiv dieser Gesamtstrecke wieder durchzuckt (in den hell abstechenden Holzbläsern, 4. und 5. Takt nach M) und geht in ganz düstere Bangigkeitsakzente unter (sinkende Akkorde der Posaunen, zu denen hier noch zwei Fagottstimmen hinzutreten, 7.—10. Takt nach M). Die Gestaltung der Düsternis, lastenden

---

ein Bild davon gewinnen will, mit welchen Mitteln überhaupt die angeblichen „Formmängel' Bruckners dargetan werden, der nehme nebst Werken wie den erwähnten z. B. auch den Aufsatz von Moritz Bauer „Zur Form in den sinfonischen Werken Anton Bruckners" (Kretzschmar-Festschrift, Peters, 1918) zur Hand, wo der Verfasser nach einer ganz erstaunlichen Fülle gröbster rein formal-analytischer Unrichtigkeiten und einer weniger erstaunlichen Zusammendrängung der üblichen künstlerischen Mißverständnisse dem Jubilar das Ergebnis zu Füßen legt, daß „schließlich auch die größte Kraft der Gestaltung, die Bruckner zweifellos besaß, zu scheitern bestimmt war". Bei dieser Gelegenheit fällt auch manch wertvolles Streiflicht auf Bruckners „Entlehnungen".

Bei Kretzschmar selbst steht über die VI. im „Führer durch den Konzertsaal" (6. Aufl. I. Bd. S. 791) weniger als eine halbe Seite; darunter Folgendes: „Das zweite (Thema d. 1. Satzes) setzt zwar schön an, versagt aber schon im zweiten Takt. Auch im Adagio ist die Erfindung nicht Brucknerisch." Von der V. Symphonie hieß es zuvor u. a. (1. Satz): „Zu den beiden leitenden Themen treten noch zahlreiche Nebenmotive antreibenden, zögernden, vermittelnden Charakters, und aus ihnen entwickelt sich eine Reihe bald ritterlich kampflustiger, bald heimlicher und kirchlich frommer Szenen, die in den Übergängen, in dem Einerlei der Periodisierung (!) und in der vorwiegend bequemen Arbeit zum Teil Improvisationen gleichen, aber durch die den Themen eigne musikalische Naturkraft und durch die lebensvollen Harmonien, in die sie immer neu eingekleidet werden, erfrischen und fesseln." — „Die V. Symphonie Bruckners ist ein freundliches Kunstwerk, das in vier großen, flott entworfnen und durchgeführten Bildern den uralten Gegensatz zwischen froher Kraft und Bedenklichkeit behandelt." (Adagio und Finale mit Choralfuge sind also in die „Flottheit" einbezogen.)

Druckes vor kommenden Kraftentladungen ist hier — inmitten einer Symphonie leuchtendster Helle — so gewaltig, wie es nur jemals musikalischer Steigerungs- und Stimmungskunst gelang.

Nochmals von den gärenden Kraftstürmen durchrissen, scheinen dann wieder einzelne Trugbilder des Zielausbruchs auf; so bei N in etwas milderen und lebhafteren Tönen wieder Züge aus der anfänglichen Vorentwicklung des 1. Finalethemas; die dortigen Violinfiguren fließen in freien Umgestaltungen sogar zu breiterer Entwicklung aus, während erst einzelne Rhythmen, dann (vom 11. Takt nach N) gleichförmige Achtel der Hörner durchtönen, in gelöstem Gegensatz zu den gehetzten Rhythmen der Hauptvorgänge; nach dem Höhepunkt schlägt (bei O) auch diese Teilstrecke wieder ins Visionäre um; denn wie Erfüllungsträume wirken diese neuen Grundstimmungen, wenn in abermals erhöhtem Maße Vorerscheinungen des Zieles auftauchen, bald leise in mildem Zuge getragen, bald schroff phantastisch herausspringend und wiederverschwindend. So dringen zunächst (von O an) auch die Baßmotive aus dem allerersten Satzanfang leise durch, dann in vereinzeltem scharfen Aufblitzen (5. und 6. Takt nach O) das punktierte Teilmotiv des Finalethemas in den Blechbläsern, dies noch ein zweites Mal (vor P) inmitten des zarten Weiterwebens dieser Vorankläng. Alles ist auf das 1. Finalethema als nächstes Ziel gerichtet; so folgt denn bald ein stärkerer Kraftausbruch mit Elementen aus dessen vollentwickelter Gestalt: im 7. Takt nach P erscheinen imitatorisch verdichtete Umgestaltungen des punktierten Blechbläsermotivs, sequenzierend gesteigert und durchtönt von einzelnen abgerissenen Ansätzen des (von Takt B an eingetretenen) Ausbreitungsmotivs in den Streichern — bis schließlich das Erträumte zum vollen Erwachen heraufgezwungen wird: in seiner ganzen Klangfülle erscheint (bei Q) das vollentwickelte 1. Finalethema, in einem Ausbruch, der gleich — in Erfüllung der langen Vorbereitungsspannung — in weitere, triumphalische Steigerung getragen wird. Diese Stelle entspricht der Reprise, aber die Umgestaltung des Sonatentypus bestand, wie hier klar zu überblicken, darin, daß die ganze Durchführung nur als Spannung und Vorentwicklung zum Augenblick der Reprise angelegt war.

Hier gewinnt nun das Teilmotiv der Posaunen- und Trompetenakkorde mit den drei gleichmäßigen Viertelfortschreitungen große Bedeutung; es wird fast zum tragenden Untergrund der ganzen,

nach den gedrückten Durchführungsklängen doppelt strahlenden Klangentfaltung, und gewinnt sogleich den Charakter choralartiger Akkordketten; besonders feierlich von dem Augenblick an, da das Ausbreitungsmotiv in den Violinen in schwirrende, wildflackernde Höhepunktsfiguren übergeht (bei R). Und da vollzieht sich bald Folgendes: während bis dahin der ganze Themenkomplex hauptsächlich von dem scharf punktierten Bläsermotiv (in verschiedenen Instrumenten und Umgestaltungen) durchblitzt war, gehen nun sehr bald alle Bläserstimmen mit den Choralklängen der Posaunen, zu großer orgelartiger Klangfülle anschwellend; die Feierlichkeit dringt völlig über die Elemente der Unruhe vor. Es gibt in der Tat bis dahin auch bei Bruckner keine Reprise feierlicheren Charakters, ähnlich triumphalischer Auslösungswirkung, doch ist diese nicht allein durch die vorangehende, lange und kampfreiche Vorentwicklung (die gesamte Durchführung) bestimmt, sondern auch auf das Kommende gerichtet; gerade der choralartige Einschlag in der Feierlichkeit weist darauf, daß sie einem noch späteren Ziel gilt, der Endbefreiung des Anfangthemas vom 1. Satz aus dem des Finales. So beginnt sich auch in diesem Höhepunktsteil die Wandlung des Posaunenmotivs zu vollenden, das anfangs noch halb und halb den Charakter triumphartigen, fast marschartigen Ansatzes trug (besonders im Zusammenhang mit dem ganzen Ausbruchscharakter des Themas), jetzt aber mehr den hochweihevollen Choralgrundzug annimmt, aus der prangenden Klangfülle in leises Erschauern übergehend. (Im Zusammenhang damit ist es eine besondere Instrumentationsfeinheit, daß Bruckner gerade hier die Trompeten nicht wie früher mit den Posaunen kräftig mitgehen läßt, die ersten Ansätze für Posaunen und Baßtuba allein setzt und erst vom 8. Takt nach R an die Trompeten, zuerst ganz leise, wieder miterklingen läßt.)

Das Triumphalische bricht so in weihevolle Vorbereitung um. Die langsam emportragenden, immer neuen Ansätze des führenden Bläsermotivs gemahnen bereits deutlich an den Schlußteil (die sog. Trauermusik) aus dem Adagio der Siebenten, wo eine gleichartige, nur viel breitere Technik von Schichtsteigerungen unter stets neu zurückbangenden Ansätzen, auch mit ähnlichem Motiv (in den Tuben), zu ihrer höchsten Erhabenheit durchgeführt ist. So folgt auch noch dem Höhepunkt dieser prunkvollen Steigerung (bei S) eine der typischen Episoden, in denen eine breite Leere von zerflatternden Nachklängen und Zügen der Wirrnis durchsetzt ist; es ist im Grunde

nur das weitere Umschlagen der schweren religiösen Vorbereitungsklänge in zerrissene Bangigkeitsakzente. Wenn ihnen zunächst (bei T) nochmals (in der Haupttonart A-Dur) das friedevolle Gegensatzthema folgt, so entspricht dies formal dem Gang der Reprise, gewinnt aber im ganzen innern Entwicklungsvorgang die schon wiederholt beobachtete Bedeutung einer Entspannung, nochmals aufsteigender milder Visionen vor dem letzten und gewaltigsten aller Brucknerschen Formereignisse.

Zu dieser Erfüllung setzt (von V an) abermals das treibende Motiv ein, das schon den ganzen Durchführungsteil beherrschte. Zuvor kündigt sich noch im Ausklang des Gegensatzthemas auch das 1. Finalethema wieder an: zunächst gewinnt hier das bei U und im 3. und 4. Takt darauf wiedereintretende, schon im Expositionsteil vorhandene Motiv der Violinen neue Bedeutung, das gegen das 1. Finalethema hinweist, dann aber folgen noch (5. Takt nach U) choralartige Blechbläserklänge, die zwar aus Motiven des Gegensatzthemas gebildet sind, zu denen aber in den Violinen Motive aus der Vorentwicklung des 1. Themas erscheinen.

Alles ist von Ausbruchsspannung erfüllt, wenn nach einem lang gehaltenen, geheimnisvoll aufleuchtenden Schlußakkord ($H^7$) dieses Gegensatzteiles das wilde, stürmische Gären mit dem gehetzten Motiv aus der Durchführung wieder einsetzt. Diesmal wird sein motivischer Zusammenhang mit dem Hauptthema des 1. Satzes noch viel deutlicher, da das Ziel über den Ausbruch des Finalethemas hinaus bis zu dessen befreiendem Ausbruch hinausdringt. So durchschwirrt dies treibende Hauptgebilde in immer verzerrter ausklaffenden Umbildungen die Entwicklung, will aus sich selbst heraus, während es in immer dichteren Führungen die aufschwellende Symphonik durchzieht; teilweise legt es sich fast bis zur Ursprungsgestalt aus, der es entstammt (15. Takt des 1. Satzes, s. Nr. 7), so namentlich in der III. Posaune und III. und IV. Horn vom 10. Takt nach V an, doch schon vorher in ähnlichen Aufstreckungen angedeutet. Bald durchdringen das ganze hastende Liniengewirr auch Motive aus dem 1. Finalethema, dann aber brechen in den Holzbläsern die zitternden Begleitrhythmen des ersten Symphonieanfangs aus (19. Takt nach V). Die Steigerung erfüllt sich wieder nicht in geradlinigem Zuge; nach einer Atempause mit zarten Zwischenklängen (bei W) setzt sie von neuem an, und bald durchpochen und durchschüttern jene Anfangsrhythmen bereits voll Ausbruchsgewalt (in Hörnern und Holzbläsern)

das Klangmassiv hochaufgetürmter Spannungsakkorde (auf Grundton c); ein abermaliger Neuansatz schattet nach f-Moll zurück und greift zu Motiven und Vorentwicklungsmotiven des 1. Finalethemas, führt dann (bei Y) wieder zu einem Vollausbruch des Finalethemas, aber hier dient es mit seiner breiten Höhepunktsausladung selbst nur noch dem Herausdringen des Kopfthemas aus dem 1. Satz; und auch dessen Hauptmelodie tönt nun durch die mächtigen Klangsteigerungen der Finalemotive als mächtiger Befreiungshymnus hindurch, voll entfaltet in den letzten Takten (vom 9. Takt nach Z an); dabei erscheinen seine Begleitrhythmen, die es auch zuletzt ankündigten, nur noch in den Pauken, während sich alle hohen Stimmen in das Ausbreitungsmotiv aus dem Finalethema weiten.

Die beiden Hauptthemen der Ecksätze dringen ineinander, wie sie in ganz verborgenen Ursprüngen zusammenhingen. Der versteckte Wurzelfaden, in dem jener Zusammenhang keimhaft enthalten liegt, ist das eigentümliche, scheinbar fremde Motiv, das (vom 6. Takt nach H an) den Durchführungsteil beherrscht und in dies ganze Schlußereignis treibt, Ursprung und Enden zusammenfaßt, wie es stets Bruckners Weltblick entspricht. Größer und einfacher könnte ein Formgedanke nicht sein, auch nicht die Durchgestaltung, die er hier in neuer Auseinandersetzung mit einem alten Grundtypus erfuhr.

## VII. Symphonie (E-Dur)

**Komposition des 1. Satzes vom 23. September 1881 bis 29. Dezember 1882; des Adagios vom 22. Januar bis 21. April 1883; des Scherzos vom 14. Juli bis 16. Oktober 1882; das Finale wurde im September 1883 beendet. Uraufführung in Leipzig am 30. Dezember 1884 unter Arthur Nikisch.**

Daß die Siebente Bruckners Ruhm begründete, liegt nebst der Schönheit und Gedankengröße wohl zum Teil darin, daß er in den äußeren Formen gewisse Vereinfachungen und sehr greifbare Annäherungen an die gewohnten Bilder vornahm, wenigstens in den drei ersten Sätzen. Der letzte blieb noch am längsten unverstanden und wurde als minder geglückter Anhang nachsichtig mit aufgenommen[1]).

[1]) Als 1890 die erste Auflage von Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal" erschien, widmete sie ganz am Schluß Bruckner einige Zeilen, und zwar seiner VII. Symphonie, nachdem teilweise belangloseste Persönlichkeiten ausführliche Würdigung erfuhren. In diesen Zeilen

Wiesehr alle diese Gesichtspunkte irreführten, zeigt schon ein Blick in die innere Struktur; Bruckners Formprinzip, zu dem er sich längst in Riesentaten durchgerungen, feiert gerade hier neue Triumphe, und der gar nicht so wesentlichen Überblickbarkeit nach klassischen Anlagetypen steht eine innere Entfaltungsweise gegenüber, die seine Grundzüge um so ausgeprägter von den kleinsten Einheiten an zeigt.

---

ist bereits der ganze Komplex von Anwürfen verdichtet, z. B.: „Aber höhere Originalität und technische Reife suche man in dem Werke nicht. Selbst der Kontrapunkt ist steif, und der Entwickelung der Ideen fehlt die Logik, der Zusammenhang und das Maß in einem Grade, wie er in gedruckten Sinfonien unerhört ist" (man beachte die Bedeutung dieser Worte zu jenem Zeitpunkt!). „Ohne alle Vermittelung (!), ohne jeglichen Übergang stehen im ersten Satze pathetische Themen und Wiener Ländlerweisen nebeneinander, im letzten Choralmelodien und infernale Figuren. Der Entwurf dieser Hauptsätze scheint vom Zufall der täglichen Arbeitslaune bestimmt. Aber trotzdem hat die Sinfonie ihre positiven Seiten. Einmal eine kunsthistorische: sie zeigt zum erstenmale den Einfluß Wagners ... in breitesten Spuren. Das Scherzo ist fast nur eine Umschreibung des Walkürenritts. Zweitens aber entwickelt der Komponist ein Talent der Nachdichtung, das in seiner Art zu eigener Bedeutung gelangt." Die Ironik, dies als „zweite" positive Seite anzuführen, übersieht ein flüchtiges Durchlesen zu leicht. Der alternde Bruckner, nach beispiellosem Künstlermartyrium endlich zu begeisterten Anfangserfolgen gelangt, erfuhr noch von dieser wissenschaftlichen „Feststellung" und schätzte tieftraurig, resigniert ihre Wirkung richtig ein. Erst die späteren Auflagen gaben allmählich Ergänzungen Raum, wie, — darüber findet der Leser wiederholt Hinweise (z. B. S. 854, 969 u. a.). Die Besprechung der Siebenten wurde dabei noch durch folgenden Satz über Bruckner geziert: „Das Werk zeigt ... seine Natur als nachgeborner Jean-Paulianer, der mit ‚Hundstagsposten, Extrablättchen und Blumenstücken' kein Maß hält und alle seine Einfälle ungesiebt zu Papier bringt." Zur Durchschauung der „Reminiszenzen" lohnt es sich zweifellos, einmal die Kennzeichnung des Scherzos als „Umschreibung des Walkürenritts" nachzuprüfen: man nehme sich nur einmal — um über die unvergleichbaren Gegensätze des Musikcharakters kein Wort zu verlieren — ernstlich die Mühe, nachzusehen, ob überhaupt bei bestem (d. h. bei bösestem) Willen auch nur eine wirkliche Motivgemeinsamkeit herauszutüfteln ist.

Wer das Treiben gegen Bruckner verfolgt, dem wird auch nicht entgehen, daß gerade an der Siebenten, die immer noch als das Werk seines Eingangs in Deutschland gilt, besonders viel herumgezaust wird. Selbst die häßliche Angelegenheit der unmittelbar für Konzertbesucher bestimmten „Meisterführer" Walter Niemanns (vgl. S. 640 u. a.) fand vor diesen Klängen keinen Einhalt. Schon zum 1. Satz wird man u. a. über eine „unverhältnismäßig lang geratene Durchführung des zweiten Themas" belehrt, ferner

Das Hauptthema gibt bereits ein Bild davon. Es zeigt Bruckners Formtechnik breiter übergreifender Wellensteigerungen schon in der melodischen Linie selbst; zwar durchaus nicht in dieser allein, aber immerhin mochte ein sonstiges Haupthemmnis des Verstehens, die symphonische Wellengesamtheit, hier weniger im Wege gelegen sein, da schon eine Hauptlinie, für länger als gewöhnlich, auf sich lockt.

---

daß das 3. Thema das „Material für die über Gebühr (!) ausgedehnte Schlußgruppe liefert". Der spätere Durchführungsteil ist „im einzelnen von einer gewissen Trockenheit und dem Überwiegen etwas mühsamer ‚Arbeit' nicht freizusprechen, wie denn auch die ganze Durchführung an Reife hinter denen der übrigen Symphonien des Meisters beträchtlich zurücksteht." Als Beleg für die Entlehnungen ist angeführt, daß im 2. Thema die für Wagner und Bach typische „Doppelschlagsfigur" vorkomme! Im zweiten Satz gilt die Maßregelung gleich den Tuben: „Ob allerdings die Wirkung seinen Intentionen entspricht, ob die sporadische Herübernahme dieser fürs Musikdrama berechneten Instrumente in das Symphonie-Orchester verantwortet (!!) werden kann, bleibt eine zweite Frage." Zum Scherzo: „Es ist, als ob wir einer wilden Lustbarkeit fabelhafter Waldriesen zuschauen, die sich gelegentlich ja nicht scheuen sollen, mit mächtigen Felsstücken kleine Scherze im Ballspielen zu treiben! . . . Unter erschrecklichem Widerhall ertönt das diabolische Lachen der seltsamen Schar im weiten Waldrevier. Die Freude über ihren anscheinend gelungenen Streich dauert an, wieder brausen die Stimmen die Skala herab, verrennen sich auf dem C-moll-Accord und brechen mit einem letzten, gewaltigen ‚Klatsch' urplötzlich ab. Die leisen Paukenrhythmen leiten zum Mittelsatz (Durchführungsteil) über. Obwohl die alten Herren sichtlich außer Atem gekommen und erschöpft sind, können sie doch ihre Neckereien noch nicht lassen. Abermals laden die Bässe zum heiteren Kampfe ein, und nach wenigen Augenblicken ist der wilde Tanz wieder im schönsten Gange . . . Der Mittelteil (des Trios) . . . zeigt aber in der allzudeutlichen Einwirkung Wagnerschen Geistes auf seine Harmonik einige Unselbständigkeit und bei Ermatten der Phantasie recht unruhige Nervosität in seinen schroffen Modulationen." Zum Finale: „Neben Stellen wunderbarsten Schwunges und wirklicher Größe der Konzeption stehen solche, in denen die Phantasie des Tondichters zu versagen scheint, um einer häufig recht trocknen und schulmeisterlichen kontrapunktischen Arbeit in noch weit mehr gesteigertem Maße Platz zu machen, als wir es schon in der Durchführung des ersten Satzes bemerkten. . . . Trotzigen Tones suchen die Bläser zur Fortsetzung des Kampfes anzufeuern, unmutig und abweisend gebärden sich die Streicher und bitten in ruhigere Bahnen einzulenken. Es gelingt ihnen bald, die Aufregung zu dämpfen und alles in süße Träume einzuwiegen." — Man darf sich fragen, ob der Verfasser hier eigentlich Bruckner oder im Geheimen nicht eher die ganze „Hermeneutik" erledigen wollte, die ihn zu solchen Streichen inspirierte.

Voll überirdischen, urweltlichen Prangens steigt sie aus den Naturtönen der sattfarbigen, nach dem strahlenden A-Dur der Sechsten so tief durchglühten E-Dur-Tonart, als leuchte diese zum ersten Male in der Musik auf. Je mehr Bruckner geschaffen, je mehr er sich über die Untergründe der Musik erhob, desto tiefer durchdrang er zugleich diese selbst bis zu den Urwirkungen der Musik hinab. Mußte schon darin jeder Unbefangene ein neues Machtgefühl der Musik verspüren, so mußte auch die Melodie in der neuen, erhabenen Größe ihrer Bogen jeden entwaffnen, der einmal überhaupt bei Bruckner dazu kam, etwas herauszuhören, irgendeinen Halt in der ungewohnten Fülle zu erklammern. Bruckners Züge leuchten überall heraus; schon im Erstehen aus der Urerregung eines Tremolos, in der schöpferischen Ausbreitung der Klangatmosphäre, die das erste Werdewunder der tiefen Streichermelodie zitternd, stimmungsheiß umhüllt; dann in deren Aufsteigen aus den breitentfalteten Urtönen des Dreiklangs und im hochragenden Anschwung; ganz unverkennbar aber gleich von diesem aus im ersten Abbiegen zu neuem Ansatz: mitten aus dem ersten Erglänzen eine Wendung des Erschauerns, das Verblassen ins C-Dur (7. Takt), und im Auswellen dieser ersten Liniensenkung gleich wieder das Einfließen des ursprünglichen Tonartslichtes. Und noch mehr: kaum daß sich der erste geschlossene Teilbogen von neun Melodietakten (im 11. Takt vom Anfang) schließt und zu kurz ausatmendem Stillstand senkt, so glühen die Klänge noch heißer auf, in satter Mediantwendung zu einem Gis-Dur-Akkord, der neue Triebe der Melodie wachruft, neue hochaufschlagende Wellen.

Tritt schon hier überall das Zusammenwirken musikalischer Grundelemente in höchster Einheit eines ersten Werdevorgangs zutage, so ist diese ganze Melodieentfaltung noch eingehenderer Betrachtung wert, da Bruckners Formkunst, ihr Wille und ihre Umrisse, hier zu einem großen und klaren Bilde verdichtet erscheinen und verhältnismäßig einfach schon aus der Einstimmigkeit die schwindelnde Fülle, das Kräfte- und das Gleichgewichtsspiel erkennen lassen. Der Melodiebogen würde an sich mit seinem 7. Takt (9. des Anfangs) in eine Teilabrundung auf der Dominante ausmünden; wenn Bruckner diese noch unterbindet, so zeigt sich wieder genau, daß nicht symmetrisches Rundungsgefühl dazu treibt — denn das käme auch mit dem wirklichen Teilabschluß zwei Takte später nicht zu seinem Recht — sondern daß wieder die ganz andere dynamische Gleichgewichtsempfindung eines Nachwellens die Fortsetzung der Linie noch fordert,

nachdem sie zu dem Ruheton h zurückgeschwungen; im Kleinen ist hier schon das nochmalige Hochfluten des nächsten Taktes (10. Takt des Anfangs) von höchster Bewegungsfülle getragen. Die neue Aufbäumung des zweitnächsten (Gis-Dur-)Taktes nun ist motivisch halb und halb mit dem Vorherigen verwandt, was aber weniger einer berechneten Einzelheit als wieder dem organischen innern Wachstum entspringt; zwei Takte zuvor war in der welligen Aufbäumung ein aufsteigender Quintsprung (fis—cis) entstanden, selbst noch organisch mit den weiten Dreiklangsschritten des Uranfangs verwandt, und er erscheint nun mit dem neuen Quintsprung gis—dis sequenzartig emporgerückt, dabei aber durch rhythmische Umstellung zu einem (auftaktigen) Ansatzmotiv verwandelt, das die Gemeinsamkeit verschleiert. Und das ganze Motiv löst sich damit wie ein halbwegs neues aus dem Bisherigen heraus, wächst unmittelbar weiter in gewisse Selbständigkeit durch das neue rhythmische Element der Punktierung, zugleich in allmähliche, leicht vorwärtstreibende Erregung. Was so die nachprüfende Analyse entschleiert, das offenbart sich in seinem inneren Wirken viel unmittelbarer, wenn man aus ihr zum synthetischen Vorgang zurückgelangt, d. h. sich insbesondere auf die Bewegungsdynamik im gefühlsmäßigen Verfolg konzentriert, den Grundtrieb allen Fortsteigerns, und jene wiederholt auf sich wirken läßt; und da enthüllt sich wieder mehr verborgene Gemeinsamkeit mit dem Früheren, als selbst jene halbwegs heraushebbare Quint dartut: es ist nicht nur Neuansatz zur Höchstentfaltung, sondern konzentrierte Rückspiegelung des ganzen Bisherigen, verkürzte Zusammenfassung der hoch ausgreifenden und wieder zur Ausgangslage zurückneigenden Wölbung. Und diese neue Teilfigur, (die später zu gesonderter Bedeutung gelangt), kettet erst in frei umgestaltenden Wiederholungen ihrer Hauptzüge weiter, von den erreichten Teilhöhepunkten immer mit gleichartigen Sprüngen wieder zurückschwingend; so strebt sie in eine hohe Gipfelung, senkt sich in herrlichem Bewegungsausgleich wieder hinab und schwebt neuerdings wieder empor, ohne Abschluß, nur vorwärtsweisend in eine weitere Auswölbung, die denn auch mit ganz neuem Ansatz ihres Anfangs (bei A) in breiterer Symphonik entwickelt ist.

Doch auch dies letzte Auf und Ab verdient noch nähere Betrachtung. Schaut man nochmals zum 12. Takt vom Anfang zurück, wo mit dem Gis-Dur-Akkord das neue Weiterkettungsmotiv eintritt, so ist von da an ein Aufbau zur Höhe in Teilphasen zu erkennen,

deren Steigerung teils im Höherrücken ihrer Ansatztöne, teils ihrer Gipfelungen erscheint; diese Rückungen streichen aber keineswegs gleichartig, die der Ansatztöne ist steiler als die der Gipfelungen — ein wunderbarer Ausdruck der Gespanntheit in diesen Höhenstrebungen. Die aber kommt noch durch andre Erscheinungen zum Ausdruck; die Gipfelungen selbst erfolgen so, daß die letzte (mit dem Höheton h) in ganz kurzem Ausgreifen gleich vom Ansatzton fis aus erreicht wird, mit dem Heranrücken des Gesamthöhepunkts die Hochstrebigkeit viel hastiger wird; (welche dynamische Feinheit zudem, daß gerade dieser Ansatzton fis länger gehalten ist als die übrigen! er sammelt Hochschwungskraft an). Dabei sind die beiden vorherigen Teilgipfelungen nur kurzes, im Auftakt gelegenes Höherschlagen der Teilwellen; weder im e des 12. noch im gis des 14. Taktes liegt etwas Verweilendes, während der endgültige Höhepunkt (das h des 16. Taktes) vom letzten Taktachtel zum letzten Viertel zurückrückt, das denn auch eine beträchtliche agogische Dehnung erträgt und fordert, als schärfer herausragende Teilspitze in den Höchstpunkt der sonst milden Gesamtwölbung einspringt. Mit diesem h ist zudem der gleiche dominantische Höchstton erreicht, zu dem die erste Entfaltung vorauswies. Welche Aufbauspannung liegt ferner darin, daß die Teilwellen dieses Anstiegs jedesmal ganz gleichförmig in den schon erwähnten Sprüngen (dreimal in verminderten Quinten) zurückneigen! es ist eine Balancedynamik höchster Tragkraft in der Ausspannung des steigenden Gesamtbogens, und es ist Ausdruck des unendlich feinen Formgefühls, wenn dann der Abstiegsteil mit dem 19. Takt elastisch eine gedehntere Rückbiegung, die der kleinen Sexte, aufweist. Mit dem Höhepunkt des 16. Taktes tritt aber noch etwas ein, was für die Architektur der gesamten Bogenführung sehr wesentlich ist: der Neuansatz des 12. Taktes hatte ein bestimmtes Teilmotiv in die Entwicklung hereingebracht; wie nun dieses selbst dabei in verborgenen Rückwirkungen aus dem Vorherigen erfloß, so tritt genau mit jenem Höhepunkt nun wieder Rückbeziehung auf das Ganze ein, u. z. durch das fallende Motiv mit den zwei auftaktigen Achteln (h-ais-gis), das schon aus dem 7. Takt als das Aufschlagen einer Teilwelle herausragt, und das nun mehrfach, auch in ansteigenden Umbildungen, wiederholt wird; dadurch erscheint der Teil vom 12. Takt an nicht als freie Weiterkettung sondern als organische Zusammenwölbung zur Einheit.

Die königliche Ausbreitung der Brucknerschen Melodie vereinigt intensive Erregung mit größter Ruhe ihres Hochflugs und ihrer

Senkungen. Jeder Ton ist satt und will bebend in die weitere Bewegung, farbensatt in die Fülle hinaus; die instrumentale Einkleidung der Melodie dient beiden, der Dynamik wie der Farbigkeit; der ganze erste Hauptbogen bis vor A ist im Cello ausgesponnen, (ähnlich wie die Anfangsmelodie der II. Symphonie); aber der erste Anstieg ist vom Horn mit angetönt, dem Instrument des Weckrufs und der romantischen Urpoesie, zugleich dem Instrument der Naturtöne, aus denen sich hier das erste melodische Werden erhebt; genau mit dem ersten Zurückgreifen zur Tiefe, dem ais des 6. Taktes, treten anstelle der sanften Hornstimme die Bratschen zu den Celli, das Nachlassen der Spannung ist durch dies üppig tonfüllende Unison ausgeglichen, ein Beweis, daß in Bruckners Grundgefühl der Neuansatz gegenüber dem Entspannungsempfinden überwiegt; vom Neuansatz des 12. Taktes an tritt dann überdies die Klarinette dazu, leicht tonverstärkend im Zusammenhang mit den neuen Steigerungen, dabei die Tongebung weich abglättend und leicht gegen neue, hellere Klangfarbe ausstrahlend. Und die Wirkung der im Tremolando dazu ertönenden Akkorde ist weniger die einer Umhüllung als einer Ausstrahlung aus der Melodie heraus. Bei aller ihrer Üppigkeit macht aber die Harmonik das Hinausschwellen in die Symphonik nicht aus: vielmehr weist auch diese in ihrer Ausbreitung über die eine durchlaufende Hauptstimme hinaus die typischen Wellenmerkmale auf. Etwas vom Wesentlichsten würde fehlen, wenn man das darüberstreichende Wellenspiel der Geigen außer Acht ließe, zunächst die Linienführung der I. Violine; da ist leicht zu erkennen, daß Bruckners polyphones Empfinden auch die allereinfachste Einheit von Melodie und Klang durchsetzt und aufbricht; bedeutungsvoll wird dies namentlich von der großen Wellenaufbauschung des 12. Taktes an. Da spannt Bruckner in der I. Violine eine Oberstimme aus, die sich zuerst in Quartsprüngen (his-e, dis-gis, fis-h) sequenzartig hochwölbt, dann von ihrem Gipfelton (gleichfalls h) gleichförmig in langsamer Sekundlinie herabsinkt, selbst in herrlichem Hochflug über die Hauptmelodie gebreitet, dabei aber in Durchkreuzung der Höhepunkte: mit ihrem höchsten Gipfel selbst, dem h des 17. Taktes, streicht sie über den im vorherigen Takt erreichten der Cello- und Bratschenstimme hinaus, aber ebenso schon mit den einzelnen Teilhöhepunkten ihres Quartanstieges, hinter denen die der Hauptmelodie jeweilen kurz zurückliegen, — ein Bild des Vorwärtsschwellens im großen Steigerungsdrang, zugleich mit der Fülle der Linienkräfte. Doch bleibt nicht zu

übersehen, daß die Stimme auch vorher bis zu jenem 12. Takt mehr bedeutet als bloße Harmonie-Oberstimme oder dgl.: das lange Festliegen auf dem gis, dann die chromatische Senkung über g und fis sind gleichfalls ruhige lineare Überwölbung der ersten Vorgänge in den Hauptstimmen.

Die Führung der II. Violine ist der der ersten ähnlich. Vom 12. Takt an wölbt auch sie sich in Quartmotiven mit Sekundumkehr aus, wölbt sich damit nur in einer Verkleinerungsform den Bewegungen der I. Violine ein, führt dann zugleich mit dieser, nur synkopisch fortschreitend, die große Abstiegsbewegung vom 18. Takt an durch. Zugleich liegt aber ein Hauptinhalt in der Dissonanzkettung mit der I. Violine: durch beide Stimmen zusammen zieht damit ein gleichmäßiger Atem von Spannung und Vorhaltsbildung und Wiederentspannung. Die lineare Bedeutung der beiden Violinstimmen tritt klar hervor, wenn man sie nur einmal verstärkt gespielt hat; niemals wird man sie dann bei noch so leisem Verschwimmen ihrer Zittertöne aus dem Gehör verlieren, wenn man das Ganze aufnimmt; gleichwohl umweben da die Geigenführungen mit all ihrer kunstvollen Verflechtung nur wie ein leicht umstrahlender Schein die Hauptmelodie.

Die Bedeutung beider Violinstimmen tritt für einen Augenblick herrschend hervor, wo der erste Bogen der Hauptmelodie (2 Takte vor A) ausgeklungen ist; dynamisch weist er dabei mit seinem letzten Ton fis im Aufwärtsverstreichen der Linie wie auch harmonisch weiter; der Zug zur Höhe nun wirkt auszitternd in den beiden Violinstimmen fort, und da wäre es höchst oberflächlich, diesen Vorgang im Takt vor A zu überhören oder als bloß ausfüllende Zwischenbildung zu bewerten; es ist dynamische Weiterleitung des Bewegungszuges aus der Hauptmelodie, gespannt in Dissonanzreibungen und steigernd im Rhythmus der II. Violine und im Höhenanstieg der I. nach dem Grundton *e*, aus dem sich diesmal in den Höhen des Orchesters das ganze Thema neuerdings entfaltet.

Der ganze Klangschimmer flammt hier mit einemmal zu vollem Leuchten auf; es gibt kaum in der gesamten Musik noch eine Wirkung ähnlicher Durchhellung, wie sie mit diesem neuen leisen Ansatz (bei A) im Orchester aufglüht und mit dem Themenaufstieg in wachsende Klangfülle und strahlendsten Glanz ausflutet. An dieser Stelle liegt das durchdringendste Erlebnis des E-Dur an sich. Auch die große befreiende Weitung der abermals aufschwebenden thematischen

Melodie ist eigentlich erst Erfüllung des Schwellens, das drangvoll und immer wieder zurückflutend im Bisherigen lag. Diesmal wird auch aus dem atmosphärischen Umzittern ein mächtiges, geheimnisbanges Rauschen, das die ganzen Klangtiefen erfaßt. Sieht man näher zu, so erkennt man auch hier leicht, wie aus der scheinbar nur klangfüllenden Ausbreitung über das ganze Orchester auch ineinandergreifende Wellen fluten, wie z. B. gerade im Gipfelungstakt der Melodie (14. Takt nach A) ein dynamisch hochbedeutsames Widerspiel eingreift, indem die Bässe schon vor dem Höhepunkt eine Abstiegsbewegung einleiten, und wie hernach überhaupt die Hauptmelodie wieder in mittlere Stimmen sinkt (16. Takt nach A) und sich darüber neue Oberstimmen breiten. Diese entfalten sich zu neuartigem Ansatz, der auch hier in einem großen Nachwellen die abklingende Melodiewoge zu neuer Aufkräuselung emporreißt und in den Einsatz des 2. Hauptthemas (bei B) ausmündet. Diese ganze Strecke hat überhaupt den Charakter des Nachzitterns, die mittleren und tiefen Stimmen lösen sich allmählich in tremolierende Akkorde auf, und auch deren Farbentönung gerät ins Flackern; schon jener Neuansatz mit den Oberstimmen dunkelt, zum Ende dieser ganzen Themenwelt weisend, nach Des-Dur, läßt dann rasch wieder mit den neu erregten Aufwellungen Kreuztonartswendung auflichten, doch bleibt auch fortan der Wechsel in den Akkordfarben stark und unruhig, sehr im Gegensatz zum vorherigen Hauptteil. In das Vergehen und Verfließen seiner Bilder dringt zugleich die Spannung gegen den Ausbruch des Kommenden ein; auch die Motive lassen bereits Vorbildungen davon einfließen: die einzelnen Anstiegsekunden sind die Ansätze, aus denen sich dann die Aufstiegbewegung des 2. Themas loslöst, das überhaupt die ganzen großen Schwingungen des ersten in geänderter Motivik fortzusetzen, in aufwärtstragendem Flug weiterzusteigern scheint. Das gesamte 1. Thema ist somit in zwei riesigen Bogen entfaltet, deren erster (bis A) als Ansatz zum zweiten wirkt. Übersieht man das Ganze, so gehört auch nach dem breiten E-Dur der Ausklang in Düsterungen und dann in lebhaften Farbenbrechungen zum Gesamtvorgang des Ausklingens und wirkt wieder wie ein großes Naturereignis.

Gemeinsam mit dem 1. Thema ist beim zweiten die verhältnismäßig lange und einfache Konzentration auf eine Hauptmelodie; hier ist sie zwar öfter durch Wechsel in den Instrumentengruppen

durchbrochen, bleibt aber leicht verfolgbar. Gemeinsam ist ferner beiden Themen bei aller Verschiedenheit der Einzelgebilde die ruhige große Bogenführung, das lange Aufstreben und wellige Sinken; gegensätzlich ist hingegen hier der diatonische Anfang, ebenso die Klangfarbe der großen Holzbläser und Hörner beim ersten Eintritt, ferner der Übergang aus dem bis dahin höchst charakteristisch durchgehaltenen Tremolando in die gleichmäßigen Begleitrhythmen der Achtel in den Hörnerakkorden. Treibender Fluß dringt damit in den Satz. Regulär in der Dominante beginnend, schwankt dieses Thema sehr bald und in plötzlichem Umbrechen nach den Be-Tonarten aus; dies ist ein Wechsel, der sich mehrfach wiederholt und gleichfalls im Großen, auch in größerer Ruhe, Erfüllung dessen ist, was sich schon in den vorherigen überleitenden Takten ankündigte. Im ganzen Ausdruck des Themas liegt zugleich mit der Ruhe seines sanften Anstiegs etwas geheimnisvolles, und auch das drückt sich in den Be-Tonartswendungen gleich nach dem 1. Ansatz aus. Äußerst wirkungsvoll sind übrigens diese bereits durch Übergang des zweiten Thementaktes aus dem H-Dur ins h-Moll vorbereitet[1]).

Die Entwicklung vollendet sich in leicht übersehbaren Gruppen und läßt schon vom Neueinsatz der Melodie an (9. Takt nach B) die reichere Aufspaltung der Polyphonie erkennen; gleichwohl verbleibt das Schwergewicht auch da noch bei der Hauptmelodie, die jetzt in den Bässen ertönt; Bruckner setzt und verteilt die Stimmen in so feinem Gewebe, daß sogar die Oberstimme der I. Violine sogleich nur als kontrapunktierende Melodie aufgenommen wird. Das ändert sich auch da nicht, wo sie (wie im 13. Takt nach B) ein Teilmotiv der Hauptstimme, die ansteigende Achtellinie, vorwegnimmt. Die Verarbeitung wird dann beim Neuansatz der Hauptmelodie im 19. Takt nach B noch polyphoner und geht auch in einfache Fugierungen über; bei absteigender Wellenentwicklung ist dann zu beobachten, wie kunstvoll Bruckners Entwicklungsmotive in die Themenverarbeitung eingreifen: während die Hauptmelodie (vom 4. Takt nach C an) in freien Umbildungen langsam sinkt (erst in der II. Violine, dann in der Bratsche), tritt in den Bässen ein Motiv groß ausgespannter, ruhig schaukelnder Schwungbewegungen (Septen und Sexten) ein, dem namentlich von der V. Symphonie an oft zu begegnen ist, und das dem sinkenden Zug eine schwebend getragene Dynamik entgegenstellt,

[1]) Vgl. zur Harmonik S. 546, Anmerkung.

das Sinken selbst in ein Hinabschweben verwandelt; so vor allem, wo dann mit dem Übergang der Melodie in die Bratschen dieses Motiv als oberste Stimme in den I. Violinen erscheint; dies geschieht, während sich auch das Ganze in dünnere Klangsphären verliert, in prachtvollem Zusammenwirken von Dynamik und Klangfarbe. Leise Blechbläserfarben leiten dann die sehr allmähliche neue Klangverdichtung ein; während das Hauptthema (13. Takt nach C) zu neuer Entwicklungswelle ansetzt, erscheint darunter eine Baßlinie (im Pizzikato) die motivisch und im Charakter jenes vorherige Entwicklungsmotiv aufnimmt und damit der ganzen Neuentfaltung etwas Leichtschwebendes verleiht[1]). Und das hat seinen guten Grund und Zusammenhang mit der Formentwicklung im Großen; dieser Steigerungszug spannt sich nämlich in welligem Verlauf zu leichtem Hinantragen (bis zu D), da er sich nur als Ansatz in eine sehr breit ausgreifende Weiterentwicklung öffnet; sie scheint zunächst eine Rückschließung des Bogens zu beginnen, doch ersteht bald ein ganz anderes Kräftewirken aus ihr. So ist auch beim Ende des hinanstreichenden Wellenzuges (vor D) abermals die Holzbläser-Klangfarbe vorherrschend geworden.

Die Steigerung, die nun bei D einsetzt, ist eine der gewaltigsten bei Bruckner überhaupt, treibt aus dem 2. Thema heraus und läßt mit ihrem Höhepunkt das dritte zum Vorschein kommen. Bis dahin zeigt das 2. Hauptthema im Ganzen eine größere Ausbreitung als das erste und auch schon darin einen Ausdruck seiner Ruhe; dabei erfahren die Entwicklungen erst weniger eine klangdichte Zusammenballung als eine Steigerung der Polyphonie und der ganzen Linienspannkraft; hernach verstreichen die Linien und Wellenzüge wieder gelöster, bis zu jener Wendung bei D hin, die sich zunächst wie eine Rückentwicklung des letzten Wellenanstieges anläßt; wenigstens insofern, als sie mit der genauen Themenumkehrung von der Höhe zur Tiefe einsetzt, auch indem sie das frühere Wechselspiel zwischen Holzbläsern und Streichern fortzusetzen scheint.

Aber unterhalb dieses sinkenden Zuges beginnen neue Vorgänge, die aus der Rückschließung zugleich vorwärts weisen und wieder ein höchst kunstvolles Ineinander von Abklingen und Neuerregung beobachten lassen. Dies in einem sehr fesselnden Gegenbilde zum analogen Vorgang am Ende des Teiles mit dem 1. Hauptthema (vor B). Schon in der Hauptlinie selbst tritt bald eine Gegenspannung von

[1]) Man beachte hier die Wirkung des Luftigen, Gelösten im Pizzikato.

sinkenden und aufbauenden Zügen ein; von der fallenden Themenumkehrung wird das Ansatzmotiv neu aufgenommen und sequenzartig zu immer höheren Tönen gehoben, im Bilde einer langen Schichtsteigerung; die Harmonik geht aber nicht in Sequenzen mit, sondern baut sich mit diesen Motiven in immer höheren Terzaufschichtungen über dem Grundton fis auf, in einem Dominantakkord bis zur Quindezim (Doppeloktave). Die Vorgänge aber, die gleich anfangs den ersten, scheinbar rückschließenden sinkenden Melodiezug unterspielen, sind die typischen der Brucknerschen Steigerungsentwicklungen (vgl. S. 388): Tremolando in den Mittelstimmen, die gleichförmig auf dem selben Ton pochenden Bässe, dann mit dem allmählichen Zutritt aller Orchesterinstrumente die charakteristischen rhythmischen Blechbläsermotive in immer strafferer Verdichtung; dabei in Mittelstimmen (Trompeten und Bratschen) wiederholtes Emporstreichen einfacher Anstiegsmotive über Akkordtöne, als immer neu anflutende Aufbaukräfte und zugleich als dynamische Gegenstrebung gegen das sinkende Hauptmotiv der Oberstimme (die Fülle der Gegenstrebungen erzeugt wieder die hohe Kraft); zuletzt Zusammenfassung aller Klangmassen in einem einzigen, rhythmisch und vom Tremolo aller Streicher durchhitzten Akkord ungeheuerster Spannung.

Aus ihr wird das dritte Hauptthema ausgeworfen (bei E). Sein plötzlicher Eintritt im pp wirkt wie das Zerreißen der zusammengeballten Klangmassen, das mit einemmale neuartige Gebilde sichtbar werden läßt. Umso lebhafter springt das neue Thema mit gesteigerten rhythmischen Impulsen ein. Bei aller Schärfe und Lebendigkeit trägt es etwas Starres und wirkt schattenhaft, dämonisch[1]). Starr ist es schon an sich mit seinen eckigen Schritten; aber dieser Charakter ist noch sehr vertieft; einmal indem im Wesentlichen die zutretenden Bläserstimmen nur seine Hauptzüge verstärkend mitspielen und dabei seine sprunghafte, quellende Lebendigkeit in einen gewissen Bann zwingen; eine ganz eigentümliche Starrheit liegt aber in einer von Bruckners sonstigen Art abweichenden Fortspinnungsweise: das Thema erfährt zunächst weniger schmiegsam ausfließende Umgestaltungen, sondern stete Einfügung seiner gleichen ganztaktigen Figur in die Weiterspinnung. Im Gegensatz zu den beiden vorherigen

[1]) Die Wiedergabe halte sich der mißverständlichen Auslegung fern, die dies Thema als leirige Ländlerweise nimmt.



Themen entbehrt es der satten Klangumhüllung, wie die meisten der dritten Themen bei Bruckner fast im Unison gesetzt. Auch in der Weiterführung behält das Thema einen Zug ins Schattenhafte, der oft ganz eigentümlich zu seinen lebhaft treibenden Impulsen im Gegensatz steht. Als geniale Einzelheit beachte man auch den unheimlichen Lichtwechsel des Dur und Moll: nach seinem molldominantischen Eintritt (h-Moll) und seiner Wendung in dessen Parallele D-Dur (9. Takt nach E) sinkt die Entwicklung ins Moll gleicher Stufe (d-Moll des 11. Taktes nach E) zurück, nun schillert aber schon der nächste Takt wieder ins D-Dur auf und der übernächste verblaßt wieder ins d-Moll. Hernach setzen zwar sehr kraftvolle Durchführungen ein, aber auch diese kennzeichnet die Neigung zu sehr starken harmonischen Dunkelungen, und hernach zerfließt das Thema auch wieder in ganz dünn ausgesponnene Schleier. Diese Entwicklungsweise gehört durchaus zu seinem Grundzug. — Hält man nun alle drei Themen nebeneinander, so wird hier das kunstvolle Prinzip einer fortschreitenden rhythmischen Belebung erkennbar. Das ist ein leicht eingänglicher Aufbaugedanke, der nicht ganz Bruckners gewohnter Disposition entspricht; regelmäßig ist zwar in Anfangssätzen das 3. Thema das lebhafteste, aber zwischen ihm und dem ersten pflegt sonst das 2. Thema einen Rückgang zur Ruhe darzustellen, hier ist hingegen mit dem gesangsthemenartigen Charaktergegensatz des 2. Themas dennoch fortschreitende rhythmische Belebung verbunden, die von der ungemein breiten Ruhe des ersten zur koboldhaften Beweglichkeit des dritten hinüberleitet.

Bald tritt auch ein höchst kunstvoller und wie alles echt Kunstvolle verborgener Zusammenhang mit dem Vorherigen ein, nachdem im ersten Augenblick das Thema in verblüffender Neuartigkeit heraussprang. Man erkennt dies zuerst sehr klar, wenn man nach 12 Takten (bei F) die Bläserstimmen betrachtet, die in der erwähnten Weise fast nur unison, die Haupttöne heraushebend, mit den Streichern mitgehen; hier entsteht das Motiv einer fallenden Linie, das die sinkende und steigende Gesamtentwicklung mitmacht; es ist ein verdeckter Rückanklang an das herabstreichende Motiv der vorangehenden Zusammenballung (vor E), das selbst noch auf das 2. Thema zurückgeht. Keimhaft wurde es aber schon vor der Stelle bei F wieder sichtbar: denn von F zurückgehend, erkennt man es schon vier Takte vorher in der D-Durwendung, wo die sinkende Bewegung noch nicht durchwegs in Sekunden verläuft, aber es ist auch schon im 3. Thema

selbst unmittelbar von seinem Eintritt an versteckt, kettet sich aus seinen sprunghaften Zügen als mittlere Scheinstimme (im Takt E: fis-e-d-cis-h). In dieser Kunst verborgener, und dann bald halbsichtbarer, bald in überraschender Deutlichkeit vorbrechender Zusammenhänge schlägt Bruckner sämtliche Meister seit Bach.

Einfach ist dann die Entwicklung zunächst bis G; das Thema setzt bei F unvermittelt mit einer starken Instrumentation ein — auch in dieser Plötzlichkeit liegt etwas von seiner Dämonik — und es steigert von da über gewaltige Krafthöhepunkte in die eigentümliche Entladung bei G, wo nur Blechbläser übrig bleiben, die Hauptlinie sich zu Bewegungen über Quint und Oktave auflöst, ihre Rhythmen aber durch volle Blechbläserakkorde weitertönen. Darin liegt gleichfalls eine Rückandeutung der Zusammenballung, die den Themenkern aus sich gebar, der Blechbläserrhythmen der vier letzten Akkorde vor seinem Eintritt (E). Ein geringfügiger Unterschied ist aber wieder sehr charakteristisch: dort war der Auftaktwert ein einfaches Sechzehntel, hier nach dem Themenausbruch erscheint er im Zerflattern zu zwei Zweiunddreißigsteln; mit dieser Wendung ist überhaupt eine Auflösung des Themas eingeleitet. Nicht daß die Hauptmotive ihre Deutlichkeit verlören, aber die Setzweise geht in luftig zersponnene Klänge über. Die Stille vor der Durchführung bereitet sich vor. Zum erstenmale erscheint das Thema über wellendem Streichertremolo, selbst in ganz leicht dahinhuschenden Linien, dann in dünn verwobenem Kräftenetz von Hauptbewegung und ihrer Umkehrungsform. Die Abstillung zugleich mit der Klangverdünnung, zuletzt (2 Takte vor H) unter bedeutender rhythmischer Verlangsamung, ist leicht zu verfolgen.

In diesem Satze[1]) setzt Bruckner wieder einen Doppelstrich zur Andeutung des Durchführungsbeginnes, nach der früher gewohnten Weise genau zum erstmaligen Wiedereintritt des 1. Themas. Wie immer hat dies auch hier mehr äußerliche Bedeutung; denn abgesehen davon, daß dies Thema zunächst episodisch bleibt und seine eigentliche Durchführung, wie sich zeigen wird, später in ganz anderer Bedeutung erfolgt, bleibt der Hauptinhalt noch lange die Vertiefung der Vorbereitungsstille. Hier treten auch zu einer kurzen Umkehrung und Imitation des Themas in den Holzbläsern die für diese Satzstelle

[1]) Die Neuausgabe der 4-händigen Auszüge von Schalk u. Löwe enthält im 1. Satz die Partiturbuchstaben I und K, im Adagio alle von P—Z falsch eingesetzt. S. die Orientierungstafel im Anhang II.



ganz typischen Posaunenakkorde. Und eine merkwürdige, dynamisch hochgeniale Umgestaltung erfährt das 3. Thema; es erscheint zunächst nur zwischen diesen Vorgängen allein in den Flöten, als leicht aufgekräuseltes Liniensymbol luftiger Leere die große Stille durchtönend, zuletzt (4 Takte vor I) abermals verlangsamt und unter dem Eintritt ganz atmosphärischer Gebilde, leicht herabstreichender Terzenzüge in den hohen Oboen. Man beachte im Zusammenhang mit Bruckners Raum- und Weitengestaltung, wie sich in dem nun bei I folgenden Eintritt die Flötenstimmen noch in leisem Hauch in die Leere verlieren, über die ansteigenden Urtöne d-a-d, und zugleich in charakteristischer Weitenauswölbung ins Nichts zerfließen, hernach (5. und 6. Takt nach I) die erste Oboe ähnlich in sinkendem Zuge verstreicht. Inzwischen beginnt das 2. Thema ganz leise und in wechselnden Stimmen die Stille zu durchsetzen, gleichfalls nicht zufällig noch in willkürlichem Durchführungsspiel hervorgerufen; denn einerseits ist es mit seiner leicht aufkräuselnden Sechzehntelfigur als das zart belebende Moment herangezogen, dessen die dynamische Formentwicklung hier bedarf, andrerseits erscheint es zunächst noch in der jener Druckstille entsprechenden Müdigkeit seiner sinkenden Umkehrung. Nur vereinzelte Anstiegsformen erheben sich voll sehnenden Ausdrucks aus der langen Unerfülltheit, in der sich die Stimmung des Harrens ausbreitet. Langsam und gedehnt sammeln sich einzelne Steigerungsansätze, alles in leiser und nochmals (5. bis 11. Takt nach K) von Posaunen- und Tubenakkorden durchlasteter Atmosphäre. Wenn dann das zweite Thema dem dritten weicht, so dient auch dies der Dynamik: lebhafterer Regung in der stetsfort verhaltenen Stille. Dabei erscheint das 3. Thema (bei L eintretend) in einer sehr bemerkenswerten Vorbereitung; die sinkende Umbildung des 2. Themas verliert sich nämlich einige Takte vorher in das abwärtsstreichende Teilmotiv, aus welchem sich die Riesensteigerung zusammengeballt hatte, die erstmalig das 3. Thema ausgeworfen; hier, innerhalb dieser müden Gespanntheit, bleibt demnach die Entwicklung bei bloßer Andeutung dieser schöpferischen Verdichtung, und das 3. Thema erscheint gleichfalls nur in ganz lockern, dünnen Ansätzen. (Man beachte die Andeutung der Raumleere bei seinem Eintritt, indem es nur in den Bässen und zu Gegenbewegungen ausgewölbt hoch oben in den luftigen Flöten erscheint!). So kunstvoll in Wahl und Verteilung unscheinbarster Einzelheiten und so dynamisch aus dem Ganzen schöpfend, so stimmungs-

bewegt aus der Inspiration des Formens schafft Bruckner; aus dieser einen Gestaltung der Stille ließe sich wieder die gesamte Psychologie seines Stiles ableiten.

Damit sind alle drei Themen in den Teil der Vorbereitungsstille eingetreten, und das Merkwürdige liegt darin, wie weit sie sich in die Durchführung hineinzieht; sie macht hier nicht weniger als deren Hälfte aus. Selbst das 3. Thema führt nicht zu einer Entfesselung seiner wilden Lebenskräfte. Was sonst den Anfang der Durchführung ausmacht, wird hier zu ihrem gesamten ersten Teil, die Spannung gegen den Ausbruch. Dieser selbst erfolgt nun auch in einer ungeheuren Kraftentladung (bei M mit dem 1. Hauptthema), die mit einem Schlage die ganze Spannkraft der bisherigen Stille auslöst, aber auch in ihrer Weiterentwicklung gleich in einem Zuge gegen die Reprise hinleitet. Die Durchführung dieses Satzes ist somit eigentümlich gestaltet, nicht nur ungewohnt kurz, sondern von ihrem Höhepunkt aus beiderseits, gegen Exposition und gegen Reprise, geradlinig verkettet: von jener führt in einer einzigen Entwicklung der Ausklang weiter als die Vorbereitungsspannung bis zum Höhepunktsausbruch, und von diesem nun flacht sich die Entwicklung gegen die Reprise hin ab. Bis zu dem Kraftausbruch (bei M) ist sie nur Spannung, von da an nur Entladung. Und so ist eigentlich, wie sich noch beim Repriseneintritt selbst zeigen wird, in diesem Ausbruch (M), trotzdem er Durchführungsmittelpunkt ist, wieder ein Element des Repriseneinsatzes vorweggenommen, nämlich der Eintritt des 1. Hauptthemas, das fortan ununterbrochen beibehalten ist und der Reprise etwas von ihrer Schärfe nimmt, womit auch ein wesentliches Moment ihrer gewohnten Auslösungswirkung ihr entzogen und nach rückwärts in diesen Ausbruchsmoment der Durchführung verlegt ist. Aber das ist durch mancherlei andere Formvorgänge ausgeglichen. Dem Durchführungshöhepunkt folgt zwar bald ein Abwellen, aber gleichwohl enthält dann der erstmalige Wiedereintritt der Haupttonart E-Dur (bei O) für den Reprisenaugenblick immer noch ein sehr wesentliches Auslösungsmoment, hier umso spürbarer, als die Grundfarbe des E-Dur in diesem Werk zu jenem durchdringenden Leuchten gehoben ist, das vom 1. Takt an ganz eigenartig fesselte.

Während mit dem vorbereitenden Durchführungsbeginn das 1. Thema (bei H) nur in luftigem Klang, ruhig ausgedehnt, als ein weites Wölbungssymbol über der Leere erschienen war, tritt es nun

bei M in massiver Kraft ein. Gemeinsam ist beiden Stellen seine Umkehrungsform; sie ist hier wie dort als die Auswölbungsform bedingt, die erst zur Höhe ausgreift und zur Tiefe weit abfällt; hiezu tritt hernach, im Auswellen gegen die Reprise, die ursprüngliche Grundform in sehr wirkungsvolle Gegenspannung. Bei M erscheint auch das Thema zunächst nur in seinen beiden Anfangstakten: auch das wirkt als Ansatzspannung gegen die später daraus kettende Lösung des ganzen Themenzuges. Somit ist trotz Vorwegnahme des Themeneintrittes die ganze Dynamik in kunstvollen Spannungen gegen das Repriseneereignis hin gerichtet. Daß im Höhepunktsausbruch von M dieser Anfangsteil des Themas vielfach fugiert ist, wäre technisch an sich etwas durchaus einfaches, da er sich ohnedies nur über Akkordtöne entfaltet; aber die Fugierung ist selbst nur der Ausdruck der großen Bogenauswölbungen, die mit der plötzlichen Expansion gegeben sind. Vor allem ist auch die Tonart die der Zusammenballungen, eines schwer düsternden Klanggewölks, c-Moll, deren Grundton sich nun orgelpunktartig unter dissonanten Klängen weiter erhält. So führt dieser ganze Ansatz erst zu einem übersteigernden Höhepunkt mit dem 9. Takt nach M (zugleich mit dem schärfst dissonanten Akkord, b-des-f-as über Orgelpunkt c). Sehr plastisch zeigt von da die Rückentwicklung das Vorwiegen der weitgestreckten, fast geradlinigen Abstiegsbewegungen aus der Themenumkehr.

Die nächstansetzende Teilwelle (bei N), abermals in c-Moll, steht bereits völlig unter der Wirkung der schon erfolgten Hauptentladung; sie ist bedeutend schwächer in Fülle und Ausbauschungen, auch weniger in Engführungen verdichtet. Hier nun erscheint in Gegenbewegungen zur Umkehrungsform auch wieder die Grundform des Themas, die erst zur Tiefe ausholt, von dieser Ansatzbewegung aus aber ihre hochaufragende Steigung entfaltet; diese Form tritt in doppeltem dynamischem Sinne wieder ein; einmal ergänzt sie sich mit der Gegenbewegung zu beiderseitiger weiter Auswölbung, zu Schwellbewegungen, die fortan den gelösten auskreisenden Wellen leichten Antrieb geben; vor allem aber tritt zu dieser raumdynamischen eine entwicklungsdynamische Wirkung, indem die ansteigende Grundform als hebendes und steigerndes Moment eingreift, das der Reprise entgegentreibt. Die Dynamik ist demnach wieder keineswegs einfach, sondern sehr kunstvoll durchwirkt: einerseits Lösung, Rückgang, Entspannung nach dem Höhepunkt; gleichzeitig ist diese aber von neuen Auftrieben durchzogen, wie es Bruckners einzigartige Gestaltungs-

technik mit sich bringt. Die neu aufwärts drängenden Kräfte zeigen sich auch in der harmonischen Entwicklung, welche die Teilwellen nunmehr sequenzartig zu heben beginnt. Die bei N noch in c-Moll einsetzende dehnt sich in elastischen Oberflächenlinien (I. Violinen!) und leitet bis in einen auflichtenden Ausklang auf der Dominante von d-Moll. Man beachte auch in der ganzen zwölftaktigen Entwicklung das prachtvolle Bild der inneren Wellendynamik, die starke Druckkraft des Ansatzes, namentlich durch Gegenbewegungen und noch leichte Engführung, dann im Verfluten die Lösung der inneren Kraftlinien, zugunsten der steigend ausklingenden Grundform in den hellen Holzbläsern, zu der nur noch die erwähnte Linienkräuselung der I. Violine in leichter Gegenstrebung verläuft. Zugleich beginnt sich von N an das Hauptthema über seine zwei Anfangstakte fortzusetzen (II. Violine), allerdings nur in Andeutungen seines weiteren Verlaufs, und auch diese wirken als Spannung gegen den nahenden Repriseneintritt voraus, indem sich dort die Weiterentfaltung in ihre erwartete Ursprungsform legt und freigelöst entwickelt. Mit der neu ansetzenden Teilwelle (13. Takt nach N) wird der Anfang der harmonischen Sequenzhebung merkbar; sie setzt einen Ton höher als die frühere, in d-Moll ein, trägt ähnlich wie diese in ihrem Ansatz eine gewisse Druckkraft, die sich dann löst, aber diesmal in längerem und gegenüber der vorherigen Teilwelle abgeändertem Verlauf. Es erscheinen in den luftigen Holzbläserhöhen leichtere, hochausgreifende und dann diatonisch zurückstreichende Wellenlinien, hernach auch in der I. Violine, alles Umgestaltungen des Themenanfangs, äußerlich schon ziemlich von ihm abweichend, dynamisch ein gelöstes Verstreichen der expansiven Ballungsbewegungen. Alles das vollzieht sich unter dem erregten Weiterzittern der tremolierenden Streichertiefe. Die harmonisch aufbauende Entwicklung rückt um einen Ton hinauf: in Es-Dur erfolgt (4 Takte vor O) ein Neuansatz des Hauptthemas, wieder unter weit ausrundenden Gegenwölbungen, zugleich von gelockerten, schnelleren Auswölbungsfiguren in der I. Violine umspielt. Diese ganze Teilwelle ist auf 4 Takte verkürzt, und dieser verkleinerte Ansatz — gleichfalls ein Ausdruck der krisenhaften Spannung — ist gleich von einem neuen Ansatz, abermals eine Sekund emporgerückt, abgelöst; mit diesem E-Dur, das strahlend wie durchsonnt zum c-Moll des Durchführungsgipfels kontrastiert, setzt die Reprise ein, in der sich nun das Thema zum ersten Male wieder in seine ganze

Entwicklung breitet. Überschaut man nochmals die bis dahin führende harmonische Schichtsteigerung, so zeigen ihre Rückungen über vier Grundtöne noch eine harmonische Spannungsverteilung, welche auf den beiden ersten, *c* und *d*, Molltonarten aufbaut, dann aber schon auf dem *es* ins Dur auflichtet, gegen das schließliche Aufglühen des E-Dur hin.

Wie die Reprise (O) ganz in die Durchführung eingekettet ist, steht auch ihr Themenanfang noch unter dem Nachwirken ihres Spannungsbildes: die Gegenwölbungen und der durch sie bedingte Ansatzdruck ihrer Einzelwellen unterscheiden auch diesen Einsatz vom allerersten des Satzbeginnes; das Thema erscheint in den Celli (und einer Hornstimme) und unter anfangs ziemlich genauen Umkehrungsbildungen in den I. Violinen und Flöten, auch gleich in Engführungen (Oboe, dann Trompete); (im Gegensatz zur Exposition fehlt die spätere Unisonverstärkung der Celli durch die Bratschen). Die Umkehrungen in den I. Violinen nehmen nun beim Ausklang des 7. und 8. Taktes eine zunächst unauffällige und in leichter Auflockerung einfließende Abweichung an, die im Auge zu behalten ist, da ihr später eine gewisse Bedeutung zukommt. Ebenso wie im 1. Satz der Sechsten erscheint bei der Reprise logischerweise nicht die ganze erste Werdeentwicklung des Themas, sondern gleich seine vollere Entfaltung, die der Stelle bei A entspricht. Die auffälligste Umänderung liegt dann nach Vollendung des ersten Melodiebogens bei P: ein plötzliches Umschlagen ins pp nach dem d-Moll-Akkord (mit der Sept c), in einer nur aus Themenanfang und seiner Umkehrung gebildeten Welle, dann nach vier Takten abermals eine Rückung ins pp nach dem Es-Dur-Klang (mit der Sept des) unter gleicher Motivik, nach wieder vier Takten Emporrücken nach dem E-Dur-Klang (mit der Sept d), von wo das Thema in kurzem Verebben verzittert und ins 2. Hauptthema ausmündet. Diese seltsamen Vorgänge von P an haben doppelte Bedeutung; einmal liegt in ihren geheimnisvollen pp-Wendungen bereits das erste Auftauchen der Bangigkeitsakzente, wie sie in den meisten Sätzen vom Schluß her bis in den Reprisenanfang zurückwirken; das nimmt aber hier insofern eine besondere Form an, als mit dieser ganzen Sequenzkettung über d-Moll, Es-Dur und E-Dur unverkennbar ein Wiederanklang an die letzten Durchführungswellen liegt; somit steht dieser Teil in seltsamen Spannungsbeziehungen nach zwei Seiten hin, und in der Tat liegt auch in seinem

Grundcharakter etwas Schwebendes, das die Fülle des 1. Themas ins Visionäre hinaushebt. So beginnt es auch in der Baßlinie nicht mit den grundfesten Fundamenten, sondern jeweilen mit dem Quintton. Dabei erfahren die Klänge der Sequenz nun ihre charakteristische Trübung durch Zutritt der kleinen Sept, die Dreiklangshelle entspricht ihnen hier nicht mehr. (Dies ist auch der Grund, warum theoretisch von d-Moll-Akkord mit Sept c zu sprechen, von Es-Dur mit Sept des, E-Dur mit Sept d, denn es liegen trotz äußerer Formgleichheit nicht Dominantwirkungen und musiktheoretisch Dominantbedeutungen vor, sondern die eigentümlichen Klangbrechungen und bloßen Trübungswirkungen durch Zutritt der Septen, die eine Haupteigenart des romantischen Klanglichtes darstellen.)

Auch das 2. Hauptthema, das regulär auf dem Hauptgrundton *e* erscheint (Q), erfährt bald Änderungen, deren wichtigste bei R eintritt. Es ist etwas völlig anderes als eine formalistische „Variante", wenn das Thema von einer dort zuerst in den I. Violinen, dann in den Bratschen ertönenden Sechzehntelfigur umflochten und immer stärker durchspielt ist. Rein motivisch geht die Figur auf die schon vordem erwähnte Gegenstimme der I. Violine zum 1. Thema in der Reprise zurück (8. Takt nach O); sie ist deren doppelte Beschleunigung, die sich hier rhythmisch umso zwangloser einfügt, als durch das 2. Thema und insbesondere seine Zweiunddreißigstelfigur bereits eine allgemeine rhythmische Belebung den symphonischen Zug durchlockerte. Doch bleibt dieser äußere Zusammenhang neben der Bedeutung fast belanglos, welche dies Gebilde dynamisch gewinnt. Sie liegt auch schon in der ganzen Bewegungssteigerung durch ihre immer dichtere Einflechtung, aber noch weitaus wesentlicher sind innere Zusammenhänge; es ist ein Entwicklungsmotiv von ungemein spannungsvollem Vorbereitungscharakter. Schon wie es als aufkräuselndes, welliges Gebilde aufscheint und von der Oberstimme in die Innen- und Tiefenteile der Symphonik aufwühlend und zerfasernd eindringt, ist es ein eigentliches Auflösungsmotiv: es leitet gegen das Ende und es kündet zugleich damit den hochfeierlichen Charakter des Adagios an, das es ebenfalls und in genau gleichartiger Bedeutung durchsetzt. Von seinem Eintritt an dringt überhaupt in den 1. Satz starke, drohende Vorahnungsstimmung der nahenden Endkatastrophe. Sofort beginnen denn auch Hörnerakkorde die Grundfarbe dunkler einzutönen, die bald in Posaunenchoral übergehen. Durch diese ganze Entwicklung zieht sich ruhig getragen das 2. Thema, aber in bedeutender

Umwandlung seines ursprünglichen Charakters; der leicht antreibende, wohlige melodische Fluß geht in ein großes Strömen und in den Ausdruck tragischer Ruhe über, derart, daß bald Klangfülle, Akkorde und Verarbeitung einen vollen Gegensatzcharakter zur lichtfrohen Anmut des Themas im Expositionsteil annehmen, so namentlich mit dem Höhepunkt in den düsteren Be-Tonartswendungen von S an. Auch aus der Themenumkehr in den Bässen dringt die Tragik der sinkenden Tiefenbewegung zum vollen Ausdruck. Bei Bruckner wachsen Themen wie Menschen im Schicksal. Der Hang ins Dunkle lag schon vom ersten Einquellen an im Thema verborgen; schon im Expositionsteil war auf das Hinstreben zu harmonischer Schattenwirkung hinzuweisen und vor allem auf die Neigung des Themas, sich aus seinem hellen Lächeln in die Tiefen zu verlieren; schon dort waren seine wiederholten Einsätze in den Baßstimmen kein Variantenspiel, sondern Ausdruck des Themencharakters.

Während sich nun unter starken Wellensteigerungen diese ganze Umgestaltung und vor allem das Vordringen des Sechzehntelmotivs vollzieht, tritt eine neue Steigerung der Bangigkeitsakzente und zugleich ein neues Vorahnen des Adagios ein. Es heben sich nämlich zugleich mit immer schwererer Grundstimmung mehr und mehr die Ansatzmotive der Themenumkehrung heraus, derart, daß von der thematischen Linie gerade dieses Teilstück in andern Stimmen durchdringend verstärkt wird. Und damit tritt nicht nur der elegische Ausdruck dieses Teilmotivs hervor, sondern ein Zusammenhang mit dem 2. Satz; es ist die Umkehrung desjenigen Teilmotivs vom dortigen Hauptthema, das mit dessen 4. Takt eintritt (des Anstiegs e-fis-gis) und dann für die große tragische Schlußsteigerung die tragende Bedeutung gewinnt. Das nun klingt hier an und tönt auch in Ausdrucksannäherung durch.

Selbst in ihren hochfeierlichen Akkorden gemahnen die schwer und groß strömenden Steigerungswellen schon an den 2. Satz, und wenn dann (bei T) das 3. Thema erscheint, so fällt sein dunkel unheimlicher Eintritt schon ganz in die lastend geheimnisvolle Endstimmung. Wie einzelne Sturmesstöße vor großem Ereignis wehen dann auch die gewaltigen, reißenden Steigerungen auf, die wieder tief in Tonartsverdunkelungen führen; auch durchstreicht vom ersten Eintritt dieses 3. Themas an stärkeres Gewirr von Teilmotiven und Umkehrungen die Symphonik. Die Themenentwicklung klingt zuletzt geheimnisvoll in sinkender Unisonbewegung ab, bis zu einem Tiefe-

punkt, den nur ein lastender Baßton und ganz leiser Paukenwirbel auf *e* erfüllen. Bei W beginnt sich aus diesem Abgrundsymbol die Steigerung in das letzte Schlußereignis zu erheben. Es bäumen sich in langsam feierlicher Schwere erste Motivwellen auf, die aus dem mittleren Teilmotiv des 1. Themas (s. 12. Takt vom Satzanfang) gebildet sind.

Somit wird wieder ein *späteres Motiv* aus dem Thema als *Spannung gegen* dessen *Anfang* verarbeitet. Seine Aufwellungen setzen sich, wie aus fortgepflanztem Anstoß ineinanderkettend, bis in die Holzbläserhöhen fort; über die Dynamik dieser großen Steigerungswelle, auch über die Motivik und die weitbogig darüber ausgespannten Violinstimmen s. S. 356f. Verglichen mit dem entsprechenden Teil des 1. Haupthemas selbst, erscheinen vor allem die ruhigen, milden und üppigen Klänge zu hochgespannten Dissonanzen gezerrt. Auch das schwellende Tremolo verliert damit den Charakter ruhig auszitternden Lichtes und wirkt vorwiegend als intensive Erregung gegen den Ausbruch hin. Langsam wie sie sich aufbäumte, sinkt diese weitgespannte, einheitliche Welle wieder zurück (bei X), und ihre großen dynamischen und harmonischen Spannungen lösen sich in den läuternd ausstrahlenden E-Dur-Akkord hinaus, in dem sich das Ende erfüllt; ununterbrochen ist er bis an den Schluß gehalten (vgl. S. 947). Volle Unendlichkeitssymbolik liegt auch schon im Auskreisen der Motivbewegungen selbst. Der gesamte im Tremolo erzitternde Streicherklang wirft an seinen oberen Rändern die große, stets höher schlagende, phantastisch ungebundene Wellenbewegung der I. Violine aus, in den Entwicklungsmotiven der strahlenden Höhenausbreitung; dabei erspannen sich die großen Bogen des 1. Themas stets in Gegenführungen der Höhen- und Tiefenauswölbung zugleich. Linien und Rhythmen wachsen in immer größer umschließenden Kreisen. Wie die Motive selbst Wölbungsbewegungen, so bilden sich bald größere Bogen und dehnen sich über die kleineren, und auch sie werden von weiter ausholenden umschlossen. Es ist ein Ausstrahlen konzentrischer Lichtflutungen, alles von dem einen Mittelpunkt, dem Grundtonerlebnis des *e* aus; die Unendlichkeit in einem tönenden Licht- und Raumerlebnis zugleich, von einem erlösenden, aufschwunggetragenen Weitungsdrang sonder gleichen; das Erlebnis kosmischer Ätherwellen, deren eine über die andere an die letzten Unendlichkeiten hinausschlägt, Raumausflutungen, die ins All des einzigen flutenden E-Dur-Klanges hinausmünden.

## *Adagio*

Die Größe der Inhalte droht das Interesse an der Form fast zu verdrängen; stellt sich der 1. Satz rein formal höchst übersichtlich dar, so ist beim zweiten das Merkwürdige, daß er zwar auch sehr einfach erscheint, im Allgemeinen auch so angesehen wird, in Wirklichkeit aber voll verborgener Formprobleme steckt. Schon beim ersten Überblättern ist zu merken, daß zwei Hauptthemen einander nach der Rondofolge A—B—A—B—A ablösen. Näher einblickend erkennt man jedoch hier Bruckners inneres Formprinzip dermaßen groß durchgedrungen, daß vor allem zu bewundern bleibt, wie es den äußeren Anlagetypus der Gruppierung noch widerspruchslos beibehalten und ertragen konnte. Aber im Einzelnen wie im Großen zeigt sich auch bald die Gruppenanordnung völlig von ihm durchsetzt und erscheint nur wie der Überwurf eines ganz anderen durchlaufenden Steigerungsvorganges mit allen den Merkmalen der welligen Riesenentwicklungen, Rückschwankungen, Vorbereitungen, der Neuansätze und Ausbruchsereignisse.

Betrachtet man das Entwicklungsprinzip im Einzelnen, so kann man es schon in der Linie des 1. Hauptthemas ähnlich zusammengedrängt beobachten wie beim 1. Thema des Anfangssatzes. Die Hauptmelodie erhält sich hier ohne Unterbrechung in der Oberstimme einer ganz homophonen Setzweise. Aber mit der Linie scheinen die tiefdunklen Klänge in untrennbarer Einheit zusammengeschlossen. Bruckners innerer Grundmacht entströmen diese Tongedanken in einer einheitlichen Unmittelbarkeit. Je tiefer man hineinhört, desto grenzenloser tönt Bruckners Urgröße herauf, und in höchster Reinheit enthüllen diese Themenklänge sein Ethos und sein Pathos, die erhabenste Vereinung mythischer Tragik und religiöser Läuterung; es ist eine Empfindungsmacht, die nur dem antiken Drama, eine Reinheit, die nur dem höchsten Heilsmysterium vergleichbar ist. Niemals wäre selbst den Wortmächtigsten diese Gefühlsgröße, den Gedankenreichsten diese Ausdruckssymbolik darstellbar; was aber verfolgt werden kann, ist vor allem der Zusammenhang der Ausdrucks- und der Formentwicklung selbst. Er erfüllt sich in Grundformen, deren Einfachheit selbst etwas von der Urnotwendigkeit letzter Größenereignisse in sich trägt. Liegen schon im ersten Klang die Grundschwingungen des ganzen Adagios, so vollendet sich jede Erhebung aus den Urklängen als der Wille und Wandel seiner inneren

Entfaltung, jeder Aufschwung und jede Steigerung als ein Aufsehnen zum Läuterungsweg seiner großen tragischen Erschütterungen. So liegt schon in der dumpfen, tragischen Schwere des ersten Themenkeimes Zerbrochenheit und auch der Wille zum Aufschwung, der sich in die Seele der ganzen thematischen Melodie hinaus und weiter in die Entfaltung des ganzen Satzes vollendet.

Wer Bruckners Symbolik kennt, sieht kein äußeres, sondern ein großes inneres Ereignis darin, daß hier gleich zu Anfang der Tubenchoral einsetzt. Dem Brucknerschen Posaunenchor gegenüber bewirkt er Milderung und Dunkelung des Klanges zugleich; nicht allein Steigerung, sondern Wandlung der inneren Weihe. Von der IV. Symphonie an schon zog Bruckner — wie in Gegendunklung zum hellen Aufleuchten seiner Klänge — zu den drei Posaunen noch eine Baßtuba als mächtigen Untergrundston seiner schweren Bläserklänge heran. Doch blieb sie, so gewichtig schon ihre weihevoll schwere Eintönung, bis über die VI. Symphonie mehr auf die großen Baßbewegungen beschränkt. Eine Hauptveränderung mit der Beiziehung von Tenortuben liegt nun darin, daß der Tubenklang auch die Melodieführung ergreift, zudem ein ganzes Akkordmassiv gleichmäßig durchsetzt und selbständig neben den Posaunenchor tritt. Ihn übersteigert er in Schwere und Düsternis, während er sich zugleich in der Weichheit des Klanges den auch instrumental enger verwandten Hörnern nähert. Bruckner, in Neuerungen bedächtig und ängstlich, rang sich den Entschluß schwer ab, den vollen Tubenchor, dem er in Wagners „Nibelungen" voll neuer Ahnungen gelauscht, in die Symphonie zu übertragen. Er ist nicht Farbe, sondern Seele. Der Ausdruck seines Posaunenchorals, Feierlichkeit und Bangen, wie er oft auch in milderen Anklängen im Hörnerchor aufschien, ist hier das Grundproblem des ganzen Satzes, aus seiner psychischen und formalen Episodenstellung in die ganze tragende Grundstimmung eingebreitet. Die erste Motivregung selbst ist fast nur Ausdruck dieser Psyche des Tubenklanges und wirkt wie aus ihr hervorgewachsen. Alles ist hier Einheit.

Wer die Ausdrucksbewegungen der hochherrlichen Melodie verfolgt, kann die Wandlung nicht übersehen, die bereits in den vier ersten Takten im Keime liegt; sie äußert sich schon rhythmisch: die Affekte des ersten, sturzhaft durchschütterten Tonfalles, punktierter Rhythmen, lösen sich in das Gleichmaß der Achtelbewegung. Und der Gegensatz von Tragik, Zertrümmerung und der Erhebung

liegt ebenso in der rein melodischen Aufschwungbewegung, die mit der großen Sext vom 2. zum 3. Takt anhebt, dann nochmals zu dieser, für Bruckner charakteristischen Sextbewegung zurückgreift, sie aber dann in den leichten Verschlingungen austönen läßt, der Bewegung eines getragenen Wellens und Schwebens, die als eines der typischen Ausdruckssymbole der Verklärung das hymnische Sehnen aufnimmt. Erst wenn man die weitere Entfaltung der Melodiesymbole übersehen hat, erkennt man staunend, wie Bruckners beispiellos konzentrierte Formkunst bereits in diesem einen Keime die ganzen Formwege zusammengedrängt vorwegnimmt. Auch die Unlösbarkeit dieser melodischen Grundbewegungen von der tiefen Klangschwere wird schon in der ersten Keimentfaltung erkennbar; jeder Akkord ist ein Ereignis, so schon im ersten Viertakter die zweimalige starke Hinwendung des cis-Moll zur kirchlichen Wirkung der VI. Stufe, dann vor allem auch die Erhebung aus dem cis-Moll in die Durparallele mit dem nächsten Ansatz (4. Takt), der zugleich die Melodie in die Geigenklänge hinaufhebt. Er enthält ein Motiv von ruhig feierlicher, hinantragender Bewegung, dessen Bedeutung, die einer Erhebung und Erlösung, im Schlußteil des Satzes groß und klar hervortritt. Der scheinbar ganz einfache Tonfall vereinigt mit seiner aufstrebenden Dynamik die des Ringens und Sehnens: sie erfüllt sich nicht in geradem Aufschweben, sondern läßt dem geradstrebigen Zug des ersten dreitönigen Anstiegs ein zweimaliges Rückschwanken und erneutes Emporschweben bis in den Gipfelton (gis) folgen, erst in gedrängterer Wiederholung der gleichen Anstiegstöne e-fis-gis, dann zum inbrünstigeren Ausdruck der Chromatik (fis-fisis-gis) geschwellt, und von diesen Ansatzbewegungen löst sich (6. Takt) in unbegleiteter Linie eine weitere Anstiegsbewegung, deren Ausdruck sich aus der großen Verhaltenheit fast ekstatisch heraushebt. (Es ist dasselbe Motiv, das hernach im 1. Satz der Neunten in gleicher überschwänglicher Beseelung und ebenfalls unbegleitet wiederkehrt; s. dort 4. Takt nach H.) Von dieser Willensbewegung aus senkt sich die Linie bis zum Ausgangston ihres großen Bogens (cis) mit dem Eintritt des 8. Taktes zurück.

Es ist kein voller Abschluß und die Weiterspinnung läßt den Grundwillen schon sehr deutlich erkennen[1]); die Melodie erhebt sich

[1]) Der 8. und 9. Takt enthalten in der Partitur Bogeneintragungen bei der I. Violinstimme, die nicht ohne weiteres als Phrasierung anzunehmen sind: die Sechzehntelfigur im 8. Takt, *his-cis*, ist mit dem vorherigen *cis*

in neuem Ansatz, aus ihren starken Affektbewegungen bald in zartere Verschlingungen übergehend, sogar das Klangmassiv lockert sich aus seiner Schwere etwas auf. Der Entwicklungsweg wird am deutlichsten, wo sich die Melodie ihren Höhepunktsteilen nähert; schon vor der ersten Gipfelung breiten sich die Linien (von A an) zu flugartigem Ausschwingen — es sind stets die gleichartigen Motive, wie sie auch als reine Entwicklungsmotive auftreten — und mit dem gleichen Gebilde senken sie sich (vom 3. Takt nach A an) wieder schwebend herab, aber vom tiefsten Ton (fis des 6. Taktes nach A) unmittelbar wieder in großem Aufschwung bis in die kl. Non emporschlagend, und auch diese Einzelwendung im Teilabschluß ist nur gegen das Kommende hin erspannte Willensregung; bis ins Einzelne dringt der Grundwille vor. Mit einem Neuansatz kettet sich die gesamte Höhenentwicklung weiter, und auch hierbei zeigt sich deutlichst der Zusammenhang von Bruckners Ausdrucksbewegungen mit der reinen Bewegungsdynamik der Motive, ihre Verwurzelung in dieser, und die Grundlage seiner ganzen Ästhetik wird gerade hier umso sinnfälliger, als dies eine seiner stärkst subjektiven, auch zu ungewohnt lebhaftem Affekt heraustretenden Melodien ist; auch hier nämlich erscheinen überall entwicklungsmotivische Grundbewegungen als Träger der formalen Entwicklung und des Ausdruoks zugleich. Die Melodie ist nun durchaus vom Motiv der

---

zu einem Bogen geschlossen, nach trivialer Seufzermanier, dazu als ein abgerissenes Anhängsel, während diese Sechzehntel, wie jeder Laie merkt, Aufschwung zum fortspinnenden Neuansatz sind. Entweder stammen diese Bogen überhaupt nicht von Bruckner, oder sie weisen auf eine Doppelphrasierung: d. h. mit dem Abschluß auf dem *cis* des 8. Taktes sollte zugleich eine Neuankettung, seine Einschließung ins Folgende verbunden sein; da sich nun seine Verbindung mit dem vorherigen *a* und *h* gefühlsmäßig ohnedies von selbst ergibt, kann der neue Bogen — falls er wirklich von Bruckner stammt — nur bedeuten, daß man das cis nicht vom Vorherigen ablöse; zweifellos in der Weise, daß nur einzelne Spieler auch beim cis mit neuer Zusammenschließung beginnen (diese darf aber dann auch nicht mechanisch nach den zwei Sechzehnteln abreißen, sondern muß diese im Gegenteil als Anschwungsfigur ins höhere *h* hineinverbinden, abermals unter ungleichartiger Phrasierung der einzelnen Spieler). Der beste Beweis liegt in der unison mitspielenden I. Posaunenstimme, welche ausdrücklich das cis des 8. Taktes mit dem vorherigen a und h durch Bogen verbindet, anders also als in der Violinstimme (auch an späteren Analogiestellen); Abschluß und Neuanfang sollen also durch die mehrfache Phrasierung vereinigt, Grenzen zu Fließendem gewandelt sein; vgl. die Anm. S. 317.

Schwebefigur bestritten, der gleichen, die sich mit dem Ende des 3. Taktes schon ankündigte; die Entwicklung hebt, wie stets, gerade jene dynamischen Grundbewegungen heraus, die mehr oder minder verschleiert in einem Themenansatz liegen, und entfaltet sie. Diese Teilwelle ist schon nahe dem letzten und höchsten Gipfel der gesamten Ausspinnung des 1. Themas; so führt sie denn auch ganz in Bruckners Art nicht geradlinig in den Gipfel, vielmehr setzt ein neues Ausholen von der Tiefe an, um in raschem Aufschwung dahin zu tragen. Und so sind auch die Entwicklungsmotive dieses Melodieteiles weit ausgespannte Aufflugbewegungen, die Oberstimme verweilt nach vier Takten in einem hohen Triller (auf gis) — der Triller hier wie häufig als Symbol der zitternden Hochspannung vor der letzten Auslösung — und unter diesem Liegeton dringen wieder die tieferen Stimmen zur Höbe nach, (mit dem gleichen Aufflugmotiv, das seine Wurzel im Sextanschwung des 2. und 3. Taktes trägt, zugleich mit der rhythmisch belebenden Punktierung gegen den allerersten Themenbeginn zurückschließt). Erst mit dem nächsten Takt (dem 5. nach B) ist der eigentliche und letzte Höhepunkt erreicht, und er zeigt auch im Motiv den Charakter der Erlöstheit: seine weit ausschwebende Figur ist die befreiende Auslösung des vorangehenden, aber noch aufwärts gerichteten Aufflugmotivs, und sie entspricht denn auch der Schwebefigur vom Ende des 3. Taktes, die sie nur aus ihrer ruhigen Sekundlinie in weitgespannte Intervalle aufbreitet: die Einheit zwischen Themenanfang und seiner ganzen Entfaltung ist motivisch, formal und dem Ausdruck nach eine vollkommene, die Entfaltung nur eine ins Große gedehnte Erfüllung des deutlich im Thema selbst schon erspannten Grundwillens, und diese Einheit beruht in Bruckners dynamischer Motiverfassung.

Jener Grundwille, den man mithin im gesamten Ausdruck der Melodieentfaltung bis in die Teilmotive hinein verfolgen kann, ist der zur Erlösung; er liegt, wie nun leicht im Ganzen zu überschauen, im ersten Themenkeim, dann in der weihevollen Breitung, die mit der zweiten Hälfte des 4. Taktes anhebt, hernach in gelösteren und gefühlshafteren Ausdrucksbewegungen an flugartige Weitungen hinausgelangt, in die ekstatische Schwebebewegung der Höhepunktsnähe übergeht und sich schließlich nach dem letzten Ausholen in weiten Anschwungsbewegungen ins krönende Höhenmotiv ausfaltet. Und dieser Höhepunkt (vom 5. Takt nach B) bestätigt nun den Weg der

Entwicklung. Alles in ihm, nicht nur die Linienführung selbst, ist freieste Ausweitung: auch die Linienverfaserung, in den vorherigen Takten sogar gegen das Polyphone hin aufgelockert, verliert sich in der ausladenden Klangfülle homophoner Akkordunterlage, die sich selbst in ihren Rhythmen den Tonbewegungen der Melodie anschmiegt. Und von diesem Höhepunkt setzt keine eigentliche Rückentwicklung ein, sondern ein Vorgang, der aus Bruckners Adagios, namentlich seit der Vierten wohlvertraut ist: mehr ein Hinaushallen ins Leere, nur mit leichten motivischen Andeutungen der Entspannung, erst in den Linienzügen der 1. Violine, ausgewölbt verlaufenden Höhenbewegungen, dann luftiger im Klang in der zweitaktigen Klarinettenlinie (von C an). Es ist Ausdruck der überwundenen Höhe, nicht eigentlich Rückverebben der Entwicklungswelle, denn vor allem ist die Klangatmosphäre die der plötzlichen Verdünnung, der unendlichen Weiten bei Bruckner; psychisch gefaßt also mehr der Ausdruck des Verhauchens. Auch folgen in der typischen Weise den Höhensymbolen Klänge der Tiefe: kunstvoll durch die verhauchend herübergehaltenen Hörnerakkorde vermittelt, setzen Tubenklänge wieder ein; aber während sie in der Klangfarbe zum Anfang und Ausgang der Entwicklung zurückdeuten, enthalten sie nicht dessen Melodie, sondern zwei für diesen Vorgang höchst charakteristische Motive: die fallenden Bässe, die sich ins Abgründige verlieren, und zugleich ein Motiv neuer, aufhellender Regung; in den letzten drei Takten vor D hebt sich leise in der etwas milderen Klangfarbe der Hörner eine leicht aufwärts weisende Linienbewegung, auch nur rudimentär, aber in der Chromatik wieder zu sehnendem Ausdruck geschwellt und ins neue Thema hinauslichtend. Auch dieser Ausklang entspricht der hymnischen Exposition des 1. Themas in voller Einheit von Wille und Form.

Das 1. Thema enthält auch verborgene Zusammenhänge mit dem des 1. Satzes. Das Ansatzmotiv des 1. Taktes birgt einen Anklang an dieses zunächst im Abwärtsgreifen aus dem Grundton zur Quint und der Rückkehr dieses Quartsprunges zum Grundton; doch ist diese bereits mit einem andern Anklang vermischt; denn der wiedererreichte Grundton cis ist im 1. Takt in einen Motivbogen eingeschlossen, der dem des 12. Taktes aus dem 1. Satz entspricht, jener ähnlich gewölbten und gleichfalls rhythmisch punktierten Bildung, die im Laufe des 1. Satzes auch selbständige Bedeutung gewann. Andrerseits trägt noch das Höhepunktsmotiv des Adagiothemas

(5. Takt nach B) eine Verwandtschaft mit dem Violinmotiv, das den ganzen Schluß des 1. Satzes überstrahlte; liegt auch die Verwandtschaft in der Ausbreitungsform typischer Höhepunktsmotive, so mag sie doch keine ganz zufällige sein, da die Linienführung selbst noch gewisse engere Ähnlichkeiten aufweist, und sie scheint den Themenhöhepunkt mit jenem Satzende und -höhepunkt ebenso wie die beiden Themenanfänge in beabsichtigten Anklängen zusammenzuschließen. Umso mehr, als schon im Endteil des 1. Satzes noch andere Vorandeutungen zum Adagio erschienen, und Bruckner überhaupt immer mehr in den späteren Symphonien auf verborgene motivische Verbindung der Sätze bedacht ist.

Das zweite Hauptthema (D) wirkt zwar vorwiegend als gesangsthemenartiger Gegensatz, doch bleibt darüber auch die Einheit mit dem Vorherigen nicht zu verkennen. Auch in ihm liegt, wenngleich gelöster, der Ausdruck eines weiten Sehnens, das sich aus dem 1. Thema erhob, und es bringt diesen Grundzug noch mehr zur Entfaltung. So ist das 2. Thema schon motivisch nicht ganz gegensätzlich, sondern mehr die Ausprägung gewisser Züge, zu denen die Entwicklung des 1. Themas schon hinausschwang. Man erkennt leicht bereits im Sechzehntelmotiv des 1. Taktes einen inneren und äußeren Zusammenhang mit dem früheren Verklärungsmotiv der schwebenden Bewegung wieder, die hier stark und vielfach zu hinantragendem Zuge umgestaltet vorherrscht. Dort erschien dies Motiv (im 4. Takt) erst nach einem Sextaufschwung, hier ist es von diesem gefolgt und löst sich bereits aus einer aufschwebenden Quartbewegung: die ganze Dynamik ist hier die eines leichter getragenen Höhenschwebens. Aber auch die wiegenden Begleitmotive der Unterstimmen entspringen einer Verwandtschaft mit den flugartigen Ausbreitungen, die schon vordem entstanden. Nicht nur herausgreifbare Einzelmotive, die Linienführung und der ganze Ausdruck schimmerten schon aus dem Verklärungssehnen der vorherigen Steigerung, und wenn man z. B. die Teile betrachtet, die sich nach dem 9. Takt (von Anfang) bis über A hinaus entwickelten, so erkennt man schon den Gegensatz des 2. Themas vorgebildet und dem dunklen Anfang entgegentreten. Derlei findet sich, wie sich schon zeigte, bei Bruckner häufig.

Wollte man auch hier die Linienzüge bis ins Einzelne betrachten, so wäre vom 1. Takt an die Klarheit und fast primitive Einfachheit

der Brucknerschen Tonsymbolik zu verfolgen, so in der Aufschwungskraft der ersten Quart, zugleich in der Gelöstheit ihrer Synkopenstellung, auch in der ganzen weiteren Linienführung mit ihrem Wechsel schwebender und flugartig gebreiteter Bewegungen. Wie die synkopische Rhythmik der Haupteinsätze ist der dreiteilige Rhythmus überhaupt Ausdruck der Gelöstheit nach dem zweiteiligen. Auch die innere Gegendynamik ist reich; man übersehe vor allem nicht, wie sich eine ununterbrochene Gegenstrebung zum aufwärtstragenden Grundzug durch die Symphonik hindurchzieht: es ist in den „Begleit"-Linien der Celli und Bratschen die deutlich heraustretende obere Scheinstimme, der sinkende Zug (im 1. Takt ais—gis—fis usw.), der eigentlich die ganze Innenspannung in Schwebe hält und ihrer durchbrechenden Gesamtrichtung zur Höhe erst die eigentliche Spannkraft verleiht. Doch mag es genügen, hier auf den gesamten Bewegungsausdruck des Themas hinzuweisen, auf das gelöstere Schweben in allen Motivzügen und das Ausschwelgen in selige Weiten hinaus, das sich von der Schwere des 1. Themas, auch von dem Grunddunkel seines Anfangs gegensätzlich abhebt. Es ist eine Musik voll Lichtes und milden Lockens. Sie hat nicht die Bedeutung einer Erfüllung — denn das allüberwältigende Ereignis der Erlösung fällt erst in den Endteil des Satzes — sondern einer Vision, wunschhaften Entschwebens in die Sphären, denen der Erlösungswille vom ersten Satzbeginn an zustrebt, nur traumhaftes Bild der Erlösung und auch damit — zugleich mit allem Gegensatz — nur Steigerung und Wandlung aus dem Entwicklungszug des 1. Themas; daher auch noch der sehnende Einschlag.

Trotzdem ist formal ohne weiteres von einem Gegensatzteil zu sprechen. Auch hier verdient ein Motivanklang an den 1. Satz hervorgehoben zu werden; wo sich im zweiten Takt die Schwebefigur des ersten zu leichterem Wellenanstieg emporkräuselt, beginnt die Gemeinsamkeit mit dem Motiv aus der Reprise des 1. Satzes von R an deutlich zu werden, und allmählich gewinnt dies Motiv nun im Laufe des Adagios die Bedeutung einer Auflösung gegen das erlösende Endereignis hin, wie dann auch im technischen Sinne einer lösenden Auflockerung innerhalb all der flutenden und schwebenden Stimmenfülle. Die Instrumentalfarbe enträt der Düsternis des 1. Themas, die Streicherklänge sind nur gelegentlich von Holzbläser- und Hornton durchzogen. So ist die ganze Wellenentwicklung leicht zu übersehen, in der sanft bewegte Linienwellung bald mehr die geschlungenen, bald

die zielstrebigeren Anstiegsformen herausdringen läßt. Bemerkenswert ist vor allem im letzten Teil (vom 9. Takt nach F) das Herausschwellen des anfänglichen Cello- und Bratschenmotivs zu fast tragender Bedeutung (in den II. Violinen), ein Beweis für die dynamischen Vollinhalte jeder scheinbar untergeordneten Figur bei Bruckner. Über die zarte Einflechtung des Sechzehntelmotivs und seine entwicklungsmotivische Einkettung in die abklingende Wellenentwicklung vor G ist schon S. 342ff. gesprochen. Dieser ganze Endteil ist bereits voll vorbereitender Spannung gegen das wiederkehrende Anfangsthema hin.

Hier zeigt sich bald, daß den rondoartigen Wechsel zweier Hauptthemen ein ganz anderer durchgehender Entwicklungszug durchstreicht. Wie es sich schon darin andeutete, daß das 2. Thema eigentlich in der Entwicklung des ersten bereits vorgebildet war, so liegt es im Wesentlichen darin, daß dessen nunmehrige Wiederkehr nicht Wiederholung in der Abfolge, sondern Fortgang in der Entwicklung bedeutet, und daß die Themenveränderungen demnach auch nicht als „Variationen" zu kennzeichnen sind. Schon hier ist das Anfangsthema bedeutend länger ausgesponnen und trägt bereits den deutlichen Zug zur Auflösung in sich. Wenn man zum nochmaligen Eintritt des Gegenthemas (P) vorausblickt, so zeigt sich der Weg gegen das Ende schon im vollen Zuge, und jenes hat dann — zugleich mit dem Auftauchen der Erlösungsvision — auch mehr die Bedeutung einer Entspannung vor einem Neuansatz im großen Satzfortgang, wie recht häufig milde Gegensatzthemen in der Wiederholung, auch in Reprisenteilen bei Bruckner. Dies äußert sich dann auch darin, daß es bedeutend (fast um die Hälfte) kürzer gehalten ist als das erstemal, während das Hauptthema jedesmal in seinen Ausmaßen wächst. Das zweitmalig eingetretene Gegenthema hingegen setzt sich wieder in die Brucknerschen Ahnungsstimmungen vom Ende fort, und der abermalige Einsatz des 1. Themas (S) legt sich von vornherein in Steigerungsschichten aus, die ihm entgegendringen. Die Gesamtanlage ist demnach ein großer, ekstatischer Steigerungszug gegen das allgewaltige, erhabene Schlußereignis hin, Erfüllung der Grundidee, die formal wie dem Ausdruck nach schon im ersten Themenkeim, dann auch in der ganzen ersten Themenentwicklung liegt. Dies vollendet sich, in großen Zügen überblickt, folgendermaßen.

Das bei G wieder eintretende Hauptthema erscheint abermals mit der Grundtönung des Tubenchorals, aber von Anfang an in den übrigen Instrumenten stärker gesetzt; vom 9. Takt an nimmt es bedeutsamere Veränderungen an. Genau da, wo es im Anfangsteil zu den zarteren, empfindungsreichen Melodieschlingungen überging, erscheinen erregtere Ausdrucksakzente; die Ansätze mit seinem ersten Teilmotiv zerren sich zu sehr weiten, alterierten Intervallschritten (verminderten Dezimen abwärts, dann übermäßigen Sexten aufwärts); es sind Kühnheiten der Melodiewendung, in denen Bruckner, der Bodenständige, manchen „Expressionismen" vorgreift, die er aber in die Ausdruckskraft verhaltener Größe einbannt. Schon ein Neuansatz wie der bei I stellt ein Hinabrücken zu bangem Erschauern dar; hier beginnt eine wirrere Durchwirkung des Klanggewebes mit gezerrteren Umgestaltungen des 1. Hauptmotivs, auch noch unter vielfachen alterierten Intervallbewegungen und in starken, rasch sich verdichtenden Engführungen, Gegenbewegungen, Ineinanderführungen kunstvoller und verwickelter Art. Der Charakter hocherregter Spannung, den das Motiv dabei gewinnt, scheint bereits mit seiner ursprünglichen Ruhe fast nicht mehr vereinbar und ist es nur, wenn man Sinn und Wesen der Steigerung betrachtet, welche diese Ausdrucksveränderung trägt. Die erregt ausdrängende Spannung schwillt dann in einen Höhepunkt (bei K), aus dem sich wieder ruhigere Töne, jedoch abermals voller Bangigkeit, auslösen; es gehört stets zu den seltsamsten und tiefsten Ausdrucksbewegungen Bruckners, wenn gerade mit dem Aufstrahlen gewisser Höhepunktswirkung zugleich auch solche Schatten aufsteigen. Beides liegt schon im Aufhellen und Wiederdunkeln der Akkorde, und findet hier sogar in besonderen Motiven seinen Ausdruck: während das Hauptmotiv aus seiner Verstrickung wieder zu einfacher Führung gelangt, ist es in der Höhe (I. Violine) von gelösten Wellenfiguren umspielt, dem wiedererscheinenden Sechzehntelmotiv aus dem 2. Thema, in der Tiefe aber treten wieder die dunkelnden Untertönungen der sinkenden Bässe ein (vom 3. Takt nach K bis über L); dabei schattet auch rasch wieder die Klangfülle zurück. Im pp entsteht eine neue Entwicklung von großer Verhaltenheit: das Hauptmotiv, das in ihr zum Ausbruch will, ist das vom zweiten Viertakter des Themas; es gelangt erst mit dem Es-Dur Ansatz bei M zu klarem Durchbruch[1]), bis dahin halten sich die Linien in verstrickten Um-

[1]) Über die Harmonik dieses letzten Teilstückes s. S. 568.

gestaltungen seiner Teilfigur mit den beiden Sechzehnteln. Was darüber spielt, ist (von L an) eine Weitung der vorherigen Sechzehntellinie der I. Violinen zu großen Schritten, zuletzt bis zu Oktaven und gleichfalls unter wiederholtem Festhalten gleicher Haupttöne: es liegt etwas Stockendes in der Motivik dieses Teilstückes. Wenn nun bei M die Melodie des zweiten Themenviertakters durchbricht, wiederholt dann mit ihrem feierlichen Anstieg ansetzt, in immer gesteigerter Klangfülle, so liegt auch darin ein Vorgang, der nur aus dem Blick auf das Spätere ganz zu verstehen ist; alles das ist schon ganz deutlicher Ansatz in die große, berühmte Schlußsteigerung hinein, die sich hernach (nach S) mit dem gleichen Teilmotiv vollzieht. Aber was hier noch den Ansätzen fehlt, ist vor allem jene erhabene Ruhe, in der sich dort das ansteigende Motiv immer von Neuem aufschwingt; hier ist es noch von Gegenstimmen, nachklingenden und zwischentönenden Teilmotiven durchsetzt, und obwohl die ganze Entfaltung zuletzt bis zur Klangfülle des ganzen Orchesters vordringt, bleibt sie noch ungelöst. Vor allem dringen noch die vorhin erwähnten Oktavenschläge des geweiteten Sechzehntelmotivs durch, wiederholen sich zuletzt in der Kraft des ganzen Streicherunisons starr auf einem Ton (g) und bringen die ganze Entfaltung wieder ins Stocken.

Wo sie nun wieder in die freundliche Vision des Gegenthemas[1]) umschlägt (bei P), tritt auch eine merkwürdig visionäre Umbrechung des ganzen Klanglichtes mit einer Wendung nach As-Dur ein. Zugleich verspürt man, im Vergleiche mit dem früheren Fis-Dur dieses Themas, deutlich auch in diesem Gegensatz das Verblassen mit der Vorahnungsstimmung. Sie ist in diesem ganzen Satz besonders druckhaft und dringt weit zurück, indem das Schlußereignis selbst in einer bei Bruckner noch kaum durchgeführten Größe gestaltet erscheint, und der gewaltigen Auslösung auch desto weiterreichende Vorbereitung entspricht. Sie dringt hier auch tief stimmungshaft durch. Selbst die gelösten Linien des 2. Themas erscheinen hier etwas verstrickter (durch Imitationen und Motivverschränkungen in den Holzbläsern,) womit sich zugleich auch eine leichte instrumentale Umfärbung gegenüber dem erstmaligen Eintritt des Themas ergibt. Sein ganzer Zug zur Ruhe geht hier, namentlich nach dem Fermatenhalt bei R, in geheimnisvollste Vorbereitungsstimmung über.

[1]) Über die Partiturbuchstaben s. d. Anmerkung S. 986.

So enttaucht ihr (bei S) das versunkene Anfangsthema[1]). Seine heiligen Klänge sind gleich von ruhigstrahlendem Verklärungsglanz umspielt; sie ruhen abermals im Tuben- und Streicherklang, darüber erscheinen hochaufstreichende Linien in den I. Violinen, mit jedem Viertel gleichförmig in Sechzehntel-Sextolen. Motivisch sind sie eine Umgestaltung des Sechzehntelgebildes, das schon aus der Reprise des 1. Satzes stammt, das Adagio bisher wellig auflösend durchsetzte und sich nun zu geradlinigem Hinanstreben auslegt, zugleich aus dem geradtaktigen in triolige Teilung übergehend, wie es stets Bruckners Lösungsweg. Schon das ist ein Bild unvergleichlicher Erhabenheit, wie es sich hinanzüngelnd aus den tiefen Klanggluten des Themas löst, dann steigert und immer neu anstreichend ausbreitet. Dabei hält sich das Anstiegsmotiv selbst in verhaltenem, feierlichstem Gleichmaß: „In gleicher Stärke, ohne Anschwellung" schreibt Bruckner hinzu. So kreist das Thema erst in tiefer Ruhe durch seine acht Anfangstakte, und wo es vordem der Erlösungswille zu schwellendem Ausdruck voll Suchens und Sehnens auftrieb, da sinkt es nun in tiefmystischen Neuansatz zurück (2. Hälfte des 8. Taktes); das eben verklungene Anstiegsmotiv seines zweiten Viertakters trägt fortan allein die Entwicklung; es ist das eigentliche Erlösungs- und Auferstehungsmotiv des Werkes, klingt auch an das „non confundar" des kurz darauf komponierten Tedeums an; dies weist nun nicht etwa darauf, daß ein bestimmter Sinn hineinzulegen sei, es weist nur auf die Gemeinsamkeit eines Bewegungs- und Erlösungsausdrucks, der auch hier in schwerer religiöser Erlebnisfülle durchbricht. Wieder

[1]) Hier beginnt der Teil, den Bruckner als Trauermusik dem Gedächtnis Wagners gewidmet wissen wollte und der dann auch bei seiner eigenen Totenfeier erklang; vgl. S. 134 und 146. — Zwei Stellen aus Bruckners Briefen, die das Adagio betreffen, seien hier erwähnt (mitgeteilt in der Brief-Ausgabe von Gräflinger [Verlag Bosse in Regensburg 1924, S. 86 u. 87]); beide Briefe sind 1885 an Felix Mottl gerichtet: „Bei X im Adagio (Trauermusik für Tuben und Hörner) bitte ich innigst, drei Takte vor Y das cresc. bis im nächsten Takte ins fff zu steigern, um dann einen Takt vor Y wieder im dritten Viertel abnehmen zu lassen. Nimm sicher die Tuben (Hörner ersetzen keinesfalls die Tuben)." — Ferner: „Bitte Dich um sehr langsames feierliches Tempo. Am Schlusse bei der Trauermusik (zum Andenken an das Hinscheiden des Meisters) gedenke unseres Ideals." (In einem Brief an Nicodé 1887 [mitg. in der Briefsammlung von Auer, 1924 im gleichen Verlag] erwähnt Bruckner die gleiche Stelle nochmals: „. . . . bei dem Tubensatze [der eigentl. Trauermusik] wirken drei Takte vor Y vier Hörner fff geblasen viel besser als zwei.")

in Tubenklängen und tiefen Streicherakkorden setzt das Motiv neu im pp an, in einem d-Moll, das nach den Purpurfarben der vorherigen Klänge letzte, düstere Klangweihe entschleiert, und das hier die tief-melancholischen Urtiefen aufzureißen scheint, aus denen später die Klangwelt der Neunten aufsteigen sollte; und nun vollendet sich in neuen Klangwundern der Aufstieg des Themas. Schon die Harmonisierung seines kurzen Anstiegsmotivs ist voller geheimnisreicher Klangrückungen; fast bei jedem Akkord, vor allem aber bei den einzelnen neuen Ansatzakkorden im pp ersteht zugleich mit dem Farbenzauber der Klangrückung die tiefe, urschöpferisch erlebte Fülle des im Einzelklang ruhenden Tonartscharakters. Aus der Grunderschütterung vom Einsturz ins d-Moll trägt die dreitönige erste, erhaben aufschwebende Motivbewegung ins f-Moll, indem sie gerade mit der Spitze, die vordem in der hellen Durparallele aufleuchtete, in weiteres Dunkel umbricht, dann mit dem weiteren Anstieg in drei Akkorden zu einem Teilabschluß im hochfeierlichen As-Dur leitet. Diese Klangfolgen allein, stets unter dem verklärenden Aufschweben des gleichförmigen Streichermotivs, sind eine der genialsten Klangvisionen aller Musik.

Dabei bleibt auch das dynamische Wechselspiel zu bewundern, wie sich diese ununterbrochen aufsteigenden Streicherfiguren (hier in beiden Violinen) mit jenen geheimnisvollen Ansätzen des Tubenmotivs selbst auch verengen, aus ihrer früheren Ausfaltung über teilweise weitere Schritte zu lauter diatonischen Sekundbewegungen, um sich erst später mit der Entfaltung all der neu aufschwebenden Klangzüge auch wieder mehr und mehr auszubreiten. So setzt nun dieser zweitaktige Thementeil nach seinem Aufschwung stets von Neuem im pp an, langsam und gleichmäßig hinanstreichend, überall vom Aufleuchten und Dunkeln berückendster Klangwendungen durchdrungen. Nach dreimaligem Ansatz tritt auch in der Anstiegslinie des Tubenchorals (bei U) eine unscheinbare und doch bedeutsame Veränderung ein: war sie bisher in der Mitte vom Neuanschwung des Sechzehntelauftaktes durchbrochen, der den ersten drei Tönen drei weitere ansteigende folgen ließ, so löst sie sich nun in die noch weihevollere Stetigkeit des Anstiegs in Vierteln, durch ihre zweitaktige Ausdehnung hindurch, an der Spitze stets aus der reinen Dreiklangsfülle zu einer herrlichen Vorhaltswirkung von durchdringender Schwere umbrechend. Erst mit der Annäherung gegen den Gesamthöhepunkt und breiterem Ausschwellen des Orchesterklanges tritt

dieser Sechzehntelansatz wieder ein (von V an) und man kann dabei beobachten, wie auch dieser kleine Wechsel formdynamisch bestimmt ist, wieder als neue Teilbelebung in der erstarkten Steigerungsfülle wirkt, nachdem eine Strecke hindurch die stetige Viertelfortschreitung verstärkte Auftriebspannung in die ungemein weit angelegte Gesamtsteigerung dringen ließ. Wie sich nun dies heilige Aufschweben vollendet, in grenzenlose Bewegungsfülle steigert, alle Gewalt und Ekstase immer wieder übersteigert, in letzte Allumfassung ausbricht und auflösend in neue Verzückung umbricht, das alles ist ein einziges großes Empor, unübersehbar in der hinreißenden Geschehensfülle, in der Übermacht des Erlösungs- und Läuterungsgedankens.

Alle Wunder der Musik wirken neu und voll entfesselt ineinander. Es gibt hier nie genug zu erschauen und das Unschaubarste bleibt die Einheit und Allgemeinsamkeit der innern Vorgänge. Sucht man nur die wesentlichsten herauszugreifen, so bleibt einer der unbegreiflichsten die Klangfarbenverstrahlung des Orchesters: Wechsel, Verteilung, Verfließen und wieder Vereinung von Teilfarben, wobei dies alles im Zusammenwirken mit den akkordlichen Klangwundern und gegen das schließliche Aufgehen im voll aufgleißenden Orchesterklang des großen C-Dur-Höhepunkts wie in einen mächtigen Zusammensturz aller Einzelfarben gesteigert ist. Die ersten Anflutungen des Hauptmotivs setzen in den dunklen Klängen der Tuben und tiefen Streicher ein (stets unter dem Anstieg der hohen Streicherfigur); dann treten (bei U), stets zusammen mit den tiefen Streichern, Posaunen und Hörner ein, mithin immer noch schwere Blechbläserklänge, aber innerhalb dieser Grundfarbe doch eine Losringung aus dem tiefsten Dunkel, nur bei einzelnen Hauptklängen bleibt noch eine Untertönung von Tubenakkorden. Dann fluten hellere Klänge an, wie ein großes Orgelrauschen die Fülle der Holzbläser mit den letzten helleren Blechbläserfarben ohne Tuben; dann treten mit dem Höhepunktsausbruch (bei W) auch diese hinzu, auch die Pauken, (Bruckner läßt sogar das Lichtgeklingel der Triangeln in den Höhepunkt hereinfunkeln). Das *Crescendo* der Klänge geht also *im Orchester von der Tiefe zur Höhe* und schwillt von dieser aus *dann wieder bis zur Tiefe*, selbst ein *Vorgang der Allausbreitung.* Wo aber die Holzbläser einsetzen (einen halben Takt vor V), da geht die Tiefe der Streicher ins Tremolando über, während sich in den Violinen die Anstiegsfiguren zu umfassendster Ausweitung auslegen, zur Tiefe wenden, um in neuen und neuen Anschwüngen

(über breite Akkordkonturen ausgegossen) die Klänge zu durchfluten und im Strahlenglanz ihre leuchtende Höhe zu umzittern. Der Höhepunktsausbruch (W) selbst erscheint — wie es in immer neuer Weise Bruckners Art — zugleich mit der allvereinenden Kraftfülle auch gebrochen; denn wie schon die Teilhöhepunkte des Anstiegsmotivs ihre eigenartig herben Dissonanzbrechungen (Vorhalte) trugen, so erklingt nun der Gesamthöhepunkt zwar im hellsten Erstrahlen des C-Dur-Akkords, zugleich aber schon innerlich überwunden, unter der eigenen Lastfülle wankend, nämlich als Quartsextakkord; er trägt den Untergang in sich, tief aus Bruckners Weltsymbolik empfunden; bald nachdem sich diese Quartsextakkordspannung über die Dominante gelöst, läßt die Klanggewalt auch nach. Wer Bruckners Steigerungstechnik beobachten will, möge aber nicht übersehen, wie innerhalb dieses Gesamthöhepunktes immer von Neuem aus der Tiefe her aufwellende Steigerungen nachfluten, u. z. mehrfach, von den tieferen Orchesterstimmen bis zu den hochaufschießenden Wogen der Violinen.

Bei alledem kann man zwar die Einzelvorgänge gar nicht erschöpfen, wohl aber zusammenschließend einen Grundzug dieser ganzen Steigerung darin erkennen, daß die einzelnen Steigerungsvorgänge nicht parallel verlaufen sondern ineinanderdringen, sich überschlagen; schon die instrumentale Dynamik z. B. summiert sich nicht schlechtweg mit der der Wellenanstiege, sie geht teilweise, wie oben ausgeführt, ihren eigenen Entfaltungsweg und das Gleiche gilt von der harmonischen Steigerung; die Akkorde sind kein bloßes farbenreiches oder gar zufallsbedingtes Sequenzieren innerhalb der einzelnen Motivanstiege, sondern ihre tonalen Zusammenhänge schließen übergreifend Wellenanstiege zusammen[1]); und ebenso geht das Anschwellen der symphonischen Klangdichte nicht stets gleichmäßig mit der melodischen Anstiegsdynamik zusammen; diese Vielfältigkeit der inneren dynamischen Vorgänge bewirkt vor allem die ungeheure Geschehnisfülle und sie überbietet von vornherein jegliche äußere Steigerungsfähigkeit, die noch so vergrößerter Orchesterapparat bewirken könnte. Umso größer ist damit die Spannungsauslösung, wenn diese von einander abweichenden Einzelvorgänge doch alle gleichzeitig in dem einen großen Höhepunktsmoment gipfeln.

---

[1]) Eine vortreffliche Studie zur Harmonik dieser Steigerung findet man bei A. Halm (a. a. O., 2. Aufl. S. 188—200).

Aber auch im Verhallen schlagen die Klänge von Neuem ins Visionäre um, der C-Dur-Akkord bricht ins Des-Dur hinüber, während das Anstiegsmotiv in den hohen Holzbläserfarben erscheint und die Violinfigur sich in ätherischen Pizzikato-Tönen verflüchtigt. Darauf erscheint das Hauptmotiv im Tubenchor; das Verklingen der Höhepunktsfülle leitet somit wieder rasch zur Andeutung dünner Höhenferne und dann zur plötzlichen Rückschau ins Gegenbild dunkler Tiefe, hier der gleichen Klangfarbe und Motivik, aus der sich die Steigerung löste[1]). Was noch weiter folgt, ist eine Ausweitung des gleichen formdynamischen Grundgedankens, die sich auch aus der ungeheuren Dehnung des Steigerungsteiles von selbst ergibt. Es folgen nochmals dünne, im Klang gelockerte Höhensymbole, gedehnt auch in ihren flugartigen Ausbreitungsmotiven, deren Ableitung aus dem Thema noch ohne weiteres ersichtlich ist. Sie verstreichen bis über höchste Violinen- und Flötentöne, während als Tiefensymbole einzelne Pizzikatotöne den Grundton cis orgelpunktartig wiederholen. Auch hier folgen nochmals die Tiefenklänge des Urdunkels, aus denen sich der ganze Satz löste, Tuben und Streicher; mit dem Anfangsmotiv schließt in tiefem mystisch-religiösem Frieden der Satz. Zuletzt lasten auch die Tubenklänge im stilliegenden Endakkord, und tiefe Hörner intonieren die verklingende Motivbewegung. Mit dieser leichten Aufhellung aber leuchtet auch in der reinen Klangfarbensymbolik der Erlösungsgedanke wieder auf, der zum tragischen Grundmotiv selbst gehört; noch mehr in der Harmonik: der ganze letzte Tubeneinsatz (von Z an) steht in Cis-Dur.

## *Scherzo*

Ununterbrochen wirbeln mehrere verschiedenartige Teilmotive ineinander. Schon der anfängliche Themenkomplex ist so geformt und der eigentliche Triumph solcher kontrapunktischer Kunst beruht

---

[1]) Auch am Schluß dieser Takte (vor Y) erfolgt nochmals ein kraftvolles Aufschwellen. Es ergibt sich aus dem Nachwirken der vorherigen Kraftfülle, einem dynamischen Nachwellen, hebt auch nochmals die ganze Beseeltheit dieser Klänge und ihren Gegensatz zu den nachfolgenden, gelösteren Höhenklängen. So wirkt dieses Crescendo inmitten der bereits breit abklingenden Endstrecke formdynamisch wie psychologisch gleich bedeutungsvoll, ist zugleich rückwärts und vorwärts gerichtet. Aus verschiedenen Briefen Bruckners (s. Anm. S. 1006) geht hervor, welchen Nachdruck er auf die Kraft dieser Stelle legte.

darin, daß sich die Teile locker ineinanderfügen, und zugleich eine wie aus einem Guß gefügte Gesamtheit besteht[1]). Das aber beruht in der dynamischen Verteilungskunst, die nichts gleichartiges ineinander würfelt, sondern kleinste Motive mit größeren und diese mit noch weiterem thematischem Bogen umspannt; so ist die innere Raumgestaltung nie überladen und läßt überall ihre Wölbungen, Teilbogen und kleinsten Winkel klar heraustreten. Und dies äußert sich nicht allein in der Ineinanderfügung, sondern in der Motivbildung selbst. Deutlich unterscheiden sich die Motive der kleineren Winkel schon in Form und Führung von denen der größeren Bogen und der stärksten Auswölbung. Letztere ist innerhalb des Themas das Trompetenmotiv, das mit seiner weitumgreifenden Bewegung auch in den Urschritten von Oktave und Quinte gehalten ist; es ist das Motiv, das immer im weitesten Bogen die übrigen zusammenfaßt und zuerst im 5. Takt eintritt. Auch in der Klangfarbe ist es am schärfsten umrissen: die harte Abzeichnung der Trompetenlinie umgreift überall deutlich die bewegtere Innenfülle. Doch auch diese ist nicht verschwommen, wie überhaupt der Satz bei aller herrlichen Farbigkeit scharf auf das Zeichnerische ausgeht; in diesem Zusammenhang ist es auch kein Zufall, daß in diesem Satze einzelne Akkorde ungewöhnlich lange gehalten sind (so z. B. der c-Moll-Akkord einmal über 23 Takte in der Strecke von C-D.) Das kürzeste Motiv ist das vom 1. Takt in den Streichern; es bleibt auch im mehrstimmigen Gefüge gewissermaßen das Motiv der kleinsten Winkel. Gleichmäßig wiederholt als ein lebendig anschwingender Ansatz, tönt es überhaupt 4 Takte allein voraus. Daß ein Bewegungsanschwung auch die dynamische Funktion dieses Teilmotivs bleibt, zeigt sich überall; so ist es auch im Kleineren und Einzelnen die eigentliche Ansatzbewegung, welche die höher ausgeworfene Linienbildung der Streicher im 6. Takt auslöst, die sich dann in Sekundbewegungen wieder senkt. Schon das

[1]) Würde man von Bruckner mehr lernen, so könnte dies Thema allein den Irrwahn zerstreuen, kontrapunktische Kunst bestehe im Aufeinanderpfropfen recht vieler Motive oder Themen. Jeder ist Dilettant, solange er nicht gemerkt hat, daß die Kunst nicht bei der Gleichzeitigkeit, sondern bei der Raumverteilung in ein durchhöriges Ganzes und einer gleich darauf gerichteten Erfindung der Themen beginnt. Bei Bruckner ist genau wie bei Bachs technisch sonst anderer Kontrapunktik die Stimmenmehrheit eine einheitliche Schau, kein Zusammenbinden von Motiven zu einem Stimmenbündel, wie schon für seine Themenvereinung an Höhepunkten zu beachten war (vgl. S. 523).

ist mithin eine größere Auswölbung, fähig, das kleinere Ansatzmotiv auch in sich aufzunehmen und zu überschließen. Verweilt man nun noch genauer bei diesem neuen Teilgebilde, so verrät die hochausgreifende Streicherfigur des 6. Taktes eine gewisse Gleichartigkeit mit dem überwölbenden Trompetenmotiv durch die Ausstreckung über Quint und Oktave, während sie andererseits unmittelbar, vor allem rhythmisch aus dem Ansatzmotiv der vorangehenden Takte abgeleitet ist. Man kann sie also ebensogut als dessen Ausweitung wie als freie, verkleinerte Umkehrung des Trompetenmotivs bezeichnen. Schon diese innere „Unendlichkeit", das lineare Ineinanderfließen zweier Grundbildungen, weist darauf, daß die Teilgebilde nicht nur einheitlich ineinandergefügt sind, sondern daß es nicht recht möglich ist, eine bestimmte Zahl der Motive in diesem Scherzo anzugeben, und das wird sich gleich noch in weiteren derartigeninneren Zusammenhängen zeigen; es ist also nicht eine Schwierigkeit, sondern grundsätzliche Unmöglichkeit, die Motivzahl abgegrenzt anzugeben[1]). Das geht noch weiter: man kann auch beobachten, wie z. B. das Gebilde, das mit dem 6. Takt in hochaufschießender Bewegung über Quint und Oktave ansetzt und dann in die fallende Sekundreihe abbiegt, an anderer Stelle (z. B. bei C) mit der rhythmisch gleichen, aber in drei Sekunden gehaltenen Ansatzfigur einsetzt und dann in langer Reihe chromatisch sinkender Töne den Bogen zurückleitet, wodurch die Verbindung mit dem ersten kleinen Teilmotiv der vier Anfangstakte noch enger wird.

Hinsichtlich des Verhältnisses jener aufschwingenden Bewegung des 6. Taktes zum übergreifenden Trompetenmotiv ist ferner zu beachten, wie kunstvoll die Ineinanderfügung auf Überkreuzung der Höhepunkte bedacht ist; während der des größeren Motivs im Anfangsmoment des 6. Taktes liegt, wirft das Streichermotiv seinen Spitzenton um ein Taktviertel später aus, und es bedarf kaum eines Hinweises, wie sehr dies die Fülle des inneren Lebens und die Plastik des Gesamtgefüges hebt (man mache den Gegenversuch durch Verschiebung der beiden Höhepunkte auf den gleichen Augenblick!). Nun entstehen weitere Gebilde vom 9. Takt an; zunächst in der Tiefe eintaktige, ziemlich hoch ausgreifende Bogenwölbungen, motivisch durchaus abhängig von der Aufschwungbewegung des 6. Taktes, fast identisch mit ihr; verschieden insofern, als dort jener Aufschwung

[1]) Vgl. S. 522.

als Ansatzbewegung eines mehrtaktigen Bogens mit nachfolgendem Abfall in Sekunden immer wieder erscheint, während hier das Baßmotiv für sich einen geschlossenen Teilbogen darstellt, daher auch vom zweiten zum dritten Taktviertel wieder in großem Sprung die ganze Anschwungweite zurückwölbt; so schließt es auch in sich später kleinere Teilgebilde mehrfach ein. Doch sind noch in weiterer Hinsicht Abgrenzungen hier wieder nicht möglich: das Baßmotiv des 9. Taktes ist einerseits ein Motiv für sich, das auch später gesondert verarbeitet wird, während andererseits aus ihm eine geschlossene, großbogige thematische Bildung entsteht, wie sie sich hier noch über die drei nächsten Takte erstreckt. Schließlich tritt mit dem neunten Takt auch in den Violinen eine Bildung ein, die auch als Entwicklungsmotiv häufig bei Bruckner anzutreffen ist; fand sie sich doch eben erst am Ende des Adagios (vom 7. Takt nach Y an) und der vorliegenden Stelle sehr verwandt im ersten Satz (z. B. vom 9. Takt nach C an); es ist eine wiegend und weitausholend zur Tiefe greifende Motivbewegung, die den sinkenden Hauptzug des gesamten Wellenrückganges in gewissem schwebendem Gleichgewicht hält, hauptsächlich durch die Gegendynamik des großen Sprunges.

So beruht schon in der Motivdynamik die kunstvolle Einheit all der vielen Teilvorgänge, die gleich die zwölf Anfangstakte als eine einfache, leicht ins Gehör dringende Entwicklungswelle erscheinen läßt, und die auch alle die folgenden vielfach ineinanderwirbelnden Motive zusammenschließt. Beim bloßen Hören kann man daher leicht darüber hinweggehen, in welch buntem Wechsel ununterbrochen Teilmotive unter lebendigen Verschlingungen und Veränderungen durcheinander schwirren, und gleichzeitig einen recht einfachen, ziemlich gleichmäßigen Wellengang verfolgen. Noch andere Motive treten gelegentlich ein, so bald eine Gegenstimme im Horn vom 17. Takt an, die ähnlich wie das Violinmotiv des 9. Taktes den sinkenden Zug in schaukelnder Schwebe hält, nur bedeutend ruhiger und in engeren Intervallen, und sie erscheint auch zuerst gleichzeitig mit diesem Motiv der Violinen, aber derart eingewoben, daß ihre Fortschreitungen stets in die Augenblicke seiner gehaltenen Töne fallen, ihre eigenen Bindungen aber seinen Sprüngen Raum geben, wie in der Partitur gleich vom 17. bis 20. Takt schön zu verfolgen ist. Auch eine weitaus lebendigere Entwicklungsfigur, die in hastigeren Spannungsverdichtungen eintritt, ist von den ersten Motiven abgeleitet; sie erscheint im Takt von B, wie leicht erkennbar als halb selbständiges

Entwicklungsmotiv. Wo sich nun die Steigerungswellen in größeren Bogen entwickeln, da kann man leicht beobachten, wie alle Anschwungsfiguren, oft dicht ineinandertreibend, im Anstiegsteil erscheinen, die Rückleitung hauptsächlich die fallenden Sekundbewegungen (vom 6. und 7. Takt), oft zu sehr langen Reihen gedehnt, aufgreift; wie ferner in breit gehaltenen Höhepunkten der punktierte Rhythmus vom 3. Takt des Trompetenmotivs in Bläserakkorden verdichtet erscheint, oft zu dauernden, wildstampfenden Rhythmusbewegungen; alles das ergibt sich aus der Motivdynamik von selbst, so auch der Taumel der vielfachen Umkehrungsbildungen, namentlich der des Trompetenmotivs. Die Formentwicklung, die solches im Einzelnen oft gar nicht leicht verfolgbares Motivspiel zusammenschließt, ist durchwegs sehr einfach.

Der erste Scherzoteil verläuft bis D, scharf vom mittleren abgesondert, einem trübverschleiernden Neuansatz der Anfangsmotive in As-Dur. Dabei ist das Wellenbild dieses: den ersten ruhigen, in achttaktigen Perioden verlaufenden symphonischen Wellenbewegungen folgt (bei A) zugleich mit zunehmender harmonischer Unruhe ein erregteres, in kurzen Sequenzen hastendes Wellenbild; abwärtsstreichende viertaktige Sturzwogen ketten sich aneinander in immer höherem Ansatz (des-d-es). Ihre innere Dynamik ist prachtvoll und viel reicher, als es bei geschlossener Aufnahme des Themenkomplexes scheint: die Violinstimme tritt als der Wellenkamm fast leitend hervor; auch in ihr ist der Höhepunkt nicht der Einsatzton selbst, sondern sie beginnt mit einem Aufsturz und senkt sich erst vom zweiten Viertel an; im Innern der Welle aber schwillt das Trompetenmotiv auf, mit dem Gipfelton erst jeweilen im 2. Takt; sieht man nun ferner, wie erst nach diesem noch die Baßstimme zum Gipfelton aufstürzt, so gewinnt man wieder ein Bild von der unbeschreiblichen, nur mit Naturvorgängen vergleichbaren Fülle in Bruckners Entwicklungsdynamik und von den Gegenspannungen, die selbst innerhalb einer schroff niedersinkenden Sturzwelle liegen. Hierauf setzt nun (bei B) eine neue langatmige und geradlinig bis zu vollem Orchesterklang gesteigerte Entwicklung ein, mit dem vorhin erwähnten treibenden Motiv in den Violinen und innerlich durchsetzt von den typischen Brucknerschen Steigerungserscheinungen; von ihrem nach 12 Takten erreichten Höhepunkt tritt in langem Absturz

die Rückentwicklung ein, die nebst dem Trompetenthema hauptsächlich die sinkende Sekundlinie aufgreift, erst in den Geigen, dann abwärts den Orchestertiefen zu. Dabei ist wieder eine ähnliche, für Bruckner stets charakteristische Erscheinung zu beobachten wie vordem in den kleinen Absturzwellen: daß nämlich auch diese Geigenlinie nicht unmittelbar mit der sinkenden Bewegung einsetzt, sondern erst mit dem Aufsturz zum 2. Viertel, ebenso wie auch hier das Trompetenthema mit dem Oktavaufsturz sich erst dem sinkenden Zug entgegenstemmt.

Noch eine andere dynamische Erscheinung ist außerordentlich fesselnd; den sinkenden Zügen hält auch das Festliegen des erreichten höchsten Tones g (in Holzbläsern und tremolierenden Geigen) die Schwebe; das Ganze ist kein eindeutiger dynamischer Vorgang, nur eine Teilentspannung innerhalb eines breiten Höhepunktteiles, und wo sich nach 8 Takten das Sinken der Hauptlinien vollendet, tritt wieder vom gehaltenen Höheton aus eine Neuverdichtung ein, wobei der punktierte Rhythmus (aus dem Trompetenmotiv stammend) als treibendes Verdichtungsmoment erscheint und von immer mehr Instrumenten in vollen Akkordschlägen aufgenommen wird. Dieser ganze Doppelvorgang nun ist es, der sich auch in hochbedeutsamer harmonischer Erscheinung spiegelt: in der Doppelharmonie von Dominante und Tonika, also Spannungs- und Lösungsklang; es erscheinen die Akkorde G-Dur und c-Moll zugleich; die 8 Takte vor C sind demnach nicht etwa als Vorhaltsbildung zu verstehen, sondern sind echte Klangkombinationen, wie sie Bruckner in mehrfacher Weise der Formspannung dienstbar macht[1]); der harmonische Zwiespalt ist Ausdruck des dynamischen.

Beim abermaligen Höhepunkt (C) brechen auch aus der zuletzt nur rhythmischen Bewegung wieder die melodischen Bewegungen der ganzen thematischen Trompetenlinie und der abstürzenden Linien in den Streichern aus. 8 Takte darauf setzt nach dem einfachen Typus paralleler Wellenreihen abermals ein Absturz in voller Kraft an (wieder in c-Moll), mit dem Hauptmotiv der sinkenden Sekundlinie jäh verstreichend, aber schon nach vier Takten fängt sich diese in einer auf gleicher Höhe auswellenden Bewegung, dem Anfangsmotiv des Scherzos, während durch die gehaltene Klangfülle das Trompetenmotiv weiter ertönt. Es verlohnt sich, diese ganze dyna-

---

[1]) Vgl. S. 556ff.

mische Entwicklung zu überschauen, da sie ein großartiges Aufbaubild gibt: mehrmaliges kurzes Anwellen, beginnende Unruhe der Wogen, längere Ansätze zu einer letzten großen Hauptwoge, die alle vorherigen Kraftansätze erfüllt und in ihrer Höhepunktsbreite ein seltsames Widerspiel aufnimmt, den Kampf zwischen Rückflutungen und gehaltener Höhepunktsspannung, derart, daß auch die letzte Rückflutung nur zu einer Teilentspannung und einem Aushallen in noch starker Klangfülle und vollem rhythmischem Temperament führt. Solche Steigerungsanlage ist ein Ausdruck ungeheuren Ansturms.

Dem vollen Ausklang erst folgt eine Pause, in der dann nur in der Pauke der Motivrhythmus aus den letzten Bläser-Vollklängen ertönt; es ist wieder Nachklang und Neuerregung zugleich, die sich aus der Tiefenleere sammelt. Aus ihrem Dunkel steigt auch der Mittelteil auf. Er beginnt (bei D) wie gewohnt mit Be-Tonartswendung und einem längeren Teil von spannungsvoller Ruhe, ähnelt also darin den Durchführungsanfängen der Brucknerschen Sonatenform. Das dünne Klanggewebe ist vom ersten Anfangsmotiv sowie von der auswiegenden Bewegung des Violinmotivs aus dem 9. Takt mit den großen Sprüngen durchsetzt. Wie es im Wesen solcher spannungsvoller Vorbereitungsteile liegt, erfolgt mehrmals ein Rücksinken ins geheimnisvolle pp; neue Regung kündigt sich an, wo innerhalb solcher Rückschattierung (17. Takt nach D) A-Dur auflichtet und gleichzeitig das weitbogige Trompetenthema, diesmal in den Holzbläsern, erscheint; es setzt sich gleich in mehreren Engführungen fort. Von da beginnt auch allmähliche Verdichtung und enge Ineinanderführung der übrigen Motive, aber überall im innigen, leicht erkennbaren Zusammenhang mit der Formdynamik; es ist eine echte „Durchführung" von höchster kontrapunktischer Kunstfülle. Auch weicht das anfängliche wiederholte Rücksinken ins pp einem andern Spiel: raschem Wechsel verschiedener Klangdichten und Stärkegrade in Verbindung mit ändernder orchestraler Klangfarbe; dieser Wechsel ist an sich Ausdruck der inneren Unruhe, auch wo er dann im Einzelnen gegen zarteste Höhenverdünnung trägt. Die Spannung, die in längerer Teilstrecke durch ihn erregt ist, erfährt dann (von F an) ihre Auslösung durch Übergang in stetige Entwicklung, die längste und stärkste des Mittelteiles; in ihr beginnen auch die stärksten, schwindligsten Engführungen. Neuartig sieht das Motiv aus, das im 2. Takt nach F in den Violinen erscheint, und eines vom 9. Takt an in den Hörnern (später Trompeten); beide sind nur Umbildungen bisheriger; das

erste ist eine belebter verschlungene Weiterspinnung vom Achtelansatz des Anfangsmotivs, das zweite geht in andrer Art auf dieses zurück: es erscheint stets in imitierender rhythmischer Ergänzung zu ihm, zugleich aber in einer Umkehrung und Weitung, die auf das Trompetenthema anspielt; sie gemahnt an Schalmeienton und läßt von ferne Ländlercharakter eindringen, wenn auch nicht so ausgesprochen wie bei anderen Scherzi. In ihrem Höhepunkt läßt aber diese Entwicklung die Idee des rapiden Wechsels wieder anklingen: nach Ausmündung in einen E-Dur-Akkord folgt im 5. Takt plötzlich in diesem ein pp, und dabei vollzieht sich noch ein verborgener harmonischer Vorgang: das gleichförmig wiederholte Anfangsmotiv in den Violinen rückt aus den Tönen *fis* und *dis* zu *f* und *d*, wodurch einerseits im höchsten und lebendigsten Motiv zugleich auch eine melodische Depressionswirkung eintritt, andrerseits die Schärfung des Dominantcharakters durch Berührung des *d* zum E-Dur-Akkord. Er löst sich auch (bei G) in den a-Moll-Beginn wieder auf, die Reprise des Anfangsteiles. Der mittlere Teil enthält demnach eine ähnliche Wellenanlage wie der erste: kürzeres Anwogen bis zur Sammlung in einer großen Höhepunktswoge, die den Teil abschließt.

Rein kontrapunktisch wirkt auch noch in den Anfang der Reprise Durchführungscharakter nach. Engführungen und Imitationen unterscheiden ihn trotz gleichartiger Hauptentwicklung vom Scherzobeginn, überall blitzen die kleinen und kleinsten Teilmotive zwischen die Hauptzüge herein. Die Steigerungsanlage sammelt wieder die Spannkraft aller kleineren Ansätze zu einer Hauptwoge, die in kraftvollem Höhepunkt schließt, diesmal statt im c-Moll in der Haupttonart a-Moll.

Die Überleitung ins Trio vollzieht sich ganz ähnlich wie die zum mittleren Teil im Scherzo: Aushallen in eine Pause, dann Aufnahme des punktierten Rhythmus in der Pauke, beides aber viel länger, zu je vier Takten gedehnt. Das Triothema (F-Dur) wirkt dann wie eine beruhigende Aufnahme dieses letzten Rhythmus in mild wiegende Linien. Die Stimmen des Cello und der I. Violine greifen innig ineinander, wie schon der 2. Takt der Violinmelodie, nur als Nachahmung des ersten Cellotaktes eingeschlungen, zeigt; aus dieser gemeinsamen Wurzel trennen sich dann beide Linien bald zu selbständigen Bildungen, bald wieder zu ihr zusammenfindend. Dies Wechselspiel halb selbstbestehender, halb voneinander ab-

hängiger Melodien ergibt eine reizvoll schwebende Unbestimmtheit und erfließt wieder kunstvoll aus der Technik der „unendlichen“, d. h. unendlich übergangsfähigen Melodie. Die Violinstimme greift dabei zu schlichtem, namentlich rhythmisch (durch Duolenbildung) fesselndem Gesang aus. Bruckner kennt wie kein anderer den Gegensatz der Einfachheit zur Fülle. In seiner beseelten Schlichtheit hält der Satz auch die Schwebe zwischen polyphoner und harmonischer Haltung. Wenn auch die Kontrapunktik namentlich im Vergleich zum Scherzo viel ruhiger gehalten ist, so durchstreifen doch auch hier allerhand verborgene Einfälle die ruhig wandelnde Klang- und Melodieentfaltung. So blitzt plötzlich (im 27. Takt) durch die Streicherakkorde in der Trompete ganz leise eine Anstiegsfigur, vom Grundton über Quint und Oktave, auf — Anklang an das Trompetenthema aus dem Scherzo; drei Takte darauf gleich ein zweitesmal. Der erste Trioteil schließt nach seiner letzten, weit ausschwellenden Teilwoge, die in cis-Moll ansetzt und stark durch Kreuztonarten führt, im D-Dur-Akkord und mit einer Generalpause ab.

Auch hier folgt gewohnterweise ein durchführungsartiger, weiter abschweifender Teil, von starkem Farbenwechsel auch in den Instrumentalgruppen gegenüber dem bisherigen gleichförmigen Streichersatz. Nach mehreren ruhig auswiegenden Ansätzen erscheint zuletzt (9. Takt nach B) unter ihrem Weiterwogen wieder in den Bässen der punktierte Rhythmus aus dem Scherzo, der auch in der Pauke die Überleitung zum Trio gebildet hatte, jetzt zu dessen lindem Zeitmaß abgestillt. Doch unmittelbar zuvor schon erschien in der Trompete (5. Takt nach B) abermals eine Andeutung des Trompetenmotivs aus dem Scherzo, allerdings in das ruhig schaukelnde Gleichmaß eingebreitet und damit in Zusammenhang mit dem Triothema (1. Takt der Cellostimme und 2. Takt der Oberstimme) gebracht, wieder nach der Art des labilen Ineinanderfließens; so birgt die hier eintretende Trompetenfigur auch eine gewisse Annäherung an die Motivbildung, die im Scherzo vom 9. Takt nach F an in den Hörnern (später Trompeten) eintrat. Doch auch hier geht diesem Trompetenmotiv des 5. Taktes nach B bereits bei B selbst eine unmerklichere Vorandeutung im Horn voraus. So wirkt unterirdisch das wilde Element des Scherzos weiter und tönt stellenweise an die Oberfläche herauf. — Bei C geht der Mittelteil wieder in die Reprise des Anfangs über. Nach schönen, höchst ausdrucksvollen Steigerungen klingt dieser letzte Trioteil in stille Endklänge ab, über denen

in hellen Bogen eine Flötenstimme ertönt; auch sie ist Entfaltung aus der Themenmelodie und leitet in ihrem luftigen Klang zur viertaktigen Vollpause über. Auch unter dieser Flötenlinie pocht wieder der punktierte Rhythmus aus dem Scherzo herauf, diesmal in der Pauke. Das und die vorherigen vereinzelten Trompetenandeutungen halten eine Spannung gegen den Wiederausbruch des Scherzos wach; im Grunde liegt sie auch schon im ruhigen Triobeginn, dessen Anfangsmotiv selbst eine Bannung und Abstillung des punktierten, zuletzt in der Pauke überleitenden Scherzomotivs darstellt. Die Art, wie Bruckner das Trio in das Scherzo einflicht, ist stets ein Meisterstück der Formspannung im Großen.

### *Finale*

Das Hauptthema sieht nach einer Bestätigung und geschärften Zusammenfassung des Formgedankens aus, der das VI. Finale beherrschte: der Ausbruchswille des Kopfthemas aus dem 1. Satz liegt klar und spannkräftig im Finalethema selbst schon vorgebildet, als sein lebendiger Innenvorgang. Hingegen ist diesmal der gesamte Durchbruchsweg in andere Form gegossen. Dennoch liegt sonst noch mancherlei Gemeinsames mit dem VI. Finale vor, namentlich das allgemeinere Merkmal, daß jene Entwicklung wieder einen sehr breiten Raum und selbständige Formstellung einnimmt, welche von der eigentlichen Ausbruchsspannung, dem drangvollen Heraustreiben des Kopf- und Zielthemas durchhitzt ist — was auch bei beiden Werken zum Quell des Mißverständnisses wurde. Man sah statt des Sinnes nur eine „Verstrickung“ in diesen Formteilen; was genialer Formdynamik entsprang, wurde als unbeherrschte Form gedeutet[1]).

[1]) Es kommt in der Wiedergabe alles darauf an, daß es dem Dirigenten gelinge, die im Finale liegende gewaltige Übersteigerung des 1. Satzes auch darzustellen. Was Bruckner gelang, gerät eben nicht ohne weiteres den Orchesterleitern. — In einem lesenswerten Aufsatz „Die erste und letzte Begegnung zwischen Hugo Wolf und Bruckner" (Festschr. d. Amalthea-Verlages, 1924) beschreibt Friedr. Eckstein, wie sowohl Hugo Wolf als Hermann Levi den letzten Satz erst spät als den großartigsten erkannten und voreilige Kritiken schwer bedauerten. Paul Heyse schrieb nach der Münchener Erstaufführung an Bruckner: „Wenn im 4. Satz die Stimmung nicht ganz auf gleicher Höhe blieb, war vielleicht weniger das Werk selbst daran schuld, als die menschliche Schwäche, so übergewaltige Eindrücke in beständiger Steigerung fast eine Stunde lang zu ertragen.“

Die gesamte Formanlage nähert sich früheren Endsätzen insofern, als sie die im Anfangsteil eingeschlagene Sonatenentwicklung etwa von der Mitte an auflöst, gegen andere Formideen hin, die alle in großem Zusammenhang dem einen Grundgedanken des Wiederausbruchs (vom Kopfthema des 1. Satzes) dienen. Dabei scheint, wie schon mehrmals, zugleich eine gewisse Andeutung, wenigstens Rekonstruierbarkeit des Rondogedankens auf, und das führt auch eher irre, weil es wieder leicht zu gewaltsamen Analysen verleitet statt zu synthetischer Erfassung der Entwicklungsdynamik, aus der allein Bruckner gerecht zu werden ist. Zunächst sind Aufbau und Innenspannung über die ersten beiden Themenkomplexe sehr einfach zu verfolgen, in denen das Gegensatzprinzip klar und streng festgehalten ist (bis F); dann beginnt die Mehrdeutigkeit vom Analysen-, die großartige Eindeutigkeit vom Entwicklungs-Standpunkt.

Jener Ausbruchswille gegen den Symphonieanfang hin, der schon im 1. Finalethema erspannt ist, liegt nun keineswegs bloß in der Themenähnlichkeit, die wohl keines näheren Hinweises bedarf und wie in der ersten Anstiegsbewegung auch in der zitternden Durchstrahlung der Klangatmosphäre liegt. Vielmehr ist es vor allem der Charakter der Umbildung, der jener Innenspannung Ausdruck gibt. Die Melodik, im 1. Satz aussingend und in ruhigen Wellungen gerundet, ist hier in zuckende Ansätze zerrissen und voll eckiger Bewegungen; Rhythmik und Konturen zeigen dies in gleicher Weise; aber auch das Tremolando ergießt sich nicht in mild durchflutete Klangweiten, hell ausstrahlend wie im 1. Satz; die Klänge sind gebrochen, teils in Dissonanztrübungen, teils in die Unruhe raschen harmonischen Wechsels. Alles trägt Ausdruck der Unerlöstheit. Zudem ist auch der Auf- und Abstieg der gesamten Melodiekurve durch Unstetigkeit in künstlerischer Absicht gekennzeichnet; der erste Teilansatz verstreicht in offenem Ausklang, zur Höhe ausgestreckt; der zweite, an der Gipfelung (4. Takt) leicht überkuppt, setzt den jähen Anstiegswillen fort, der aber mit dem nächsten Ansatz scharf durchbrochen wird, worauf die ganze Höhepunktslinie in blitzartiger Unruhe weiterverläuft, erst ein wenig steigend, dann wieder zackig zurückbiegend. Voller Schärfe ist auch das Motiv des 3. Ansatzes (vom 4. zum 5. Takt) selbst; wie es sich zuerst anschichtend wiederholt, wird es auch in der Symphonieentwicklung hauptsächlich als Schichtmotiv erkennbar. An der Schärfe des punktierten Rhythmus hält das Thema ununterbrochen fest. In seiner Punktierung

liegt auch eine innere Zusammengehörigkeit mit dem 1. Thema des 2. Satzes[1]).

In die neuntaktige Anfangswelle, die mit dem Quintfall der Melodie hart abschließt, kettet unmittelbar eine Motivimitation in der Oboe, die in den Neuansatz (bei A) hinüberträgt. Er ist nach der Be-Tonartswendung wieder durch Tonartsauflichtung gekennzeichnet, entfaltet sich unter Einsatz der Hauptstimme in der Tiefe, führt zu Steigerungen von gewisser Grelligkeit (Trompetenakkorde zum Streichorchester!), dann mit der Gipfelung (unter weiterem Zutritt von Hörnern) wieder zu Umbrechungen in die Be-Tonarten und zu Dissonanztrübungen; (der gipfelnde Melodieton *es* selbst ist Dissonanz im Akkord). Sehr charakteristisch ist nun die weitere Entwicklung (von B an), eigentlich nur noch ein Verzucken des Themas; denn der vorherige Höhepunkt bricht in eine leichte, dünne Flimmeratmosphäre hinaus (hohe und ganz leise Geigentremolos), und diese ist nur noch von Einzelzügen des Hauptmotivs durchrissen die in Klarinetten und Flöten, unruhig wechselnd zwischen Anstiegsform und Umkehrungen, aufscheinen, bald auch in Motivverkürzungen. Von da klingt die Entwicklung mit dem 1. Hauptthema überhaupt ab, sie ist außerordentlich kurz (vielleicht nachträglich verkürzt), aber sie erträgt die Kürze, da sie dem Charakter durchhitzter Unruhe entspricht. Aber im Ausklingen schimmert noch eine Motivregung von Bedeutung durch: dem letzterwähnten Motivspiel folgt nämlich (9. Takt nach B) eine über Akkordtöne verlaufende Abstiegsbewegung (erst in der Klarinette, dann in den Hörnern), die nichts anderes ist als die Andeutung dessen, wohin der gesamte Ausbruchswille drängt, und was er auch hier nur in einer Verzerrung erreicht: des Kopfthemas aus dem 1. Satz; erstmalig erscheint denn auch seine Viertelbewegung ohne die punktierten Rhythmen des Finalethemas; die sinkende Umkehrung ist selbst noch Ausdruck der Unerfülltheit. Das beweist deutlich, was mit der ganzen ersten Entwicklung des Finalethemas gewollt ist: kein Ausbruch, aber das Durchdringen einer Zielandeutung aus dem ganzen Streben des Themas nach seiner erlösenden Rückleitung in das Anfangsthema

[1]) Dies betont auch schon Ernst Decsey (a. a. O. S. 139). August Halm (a. a. O., 2. Aufl. S. 230) erblickt im Folgemotiv nach der Figur des aufsteigenden Dreiklangs einen Zusammenhang mit dem Gesangsthema des 1. Satzes; das ist wohl etwas fraglich, entzieht sich jedenfalls der Greifbarkeit.

der Symphonie. Das Ganze ist wieder einer Problemstellung am Eingang des Werkes vergleichbar.

Das 1. Thema ist also weder tonartlich noch dynamisch auf Schließung angelegt; zudem öffnet es sich noch unmittelbar gegen das zweite Hauptthema. Denn die letzterwähnte abstürzende Linie vollendet Bruckner mit noch weiterem Absturzmotiv, doppelten Oktavsprüngen in den Violinen von synkopischer Spannung, und dabei ist die Entwicklung von einer sinkenden Folge von Hörnerakkorden getragen. Sie wirken wie eine Choralandeutung und sind es auch insofern, als mit ihnen im Abklingen des ersten schon das kommende zweite Thema anklingt, das in choralähnlichen Akkorden gehalten ist. Es setzt (bei C) in As-Dur ein, zunächst mit steigender Hauptmelodie, einer ruhigen und erst ganz gleichförmigen Oberstimme des Akkordsatzes; dieser birgt zunächst auch die eigentliche Wirkungsfülle; die fast festlichen Klänge, meist Dreiklangskonsonanzen, sind hervorstechendster Gegensatz zum 1. Thema. Feierliches Schreiten liegt vor allem auch in den Bewegungen der Pizzikato-Bässe. Herrschten bisher Anklänge an den 1. Satz, so liegen hier zumindest im Grundcharakter, hernach sogar in gewissen Akkordwendungen Anklänge an das Adagio; das bestätigt sich noch in der Grundtönung, indem mit dem 9. Takt zu den Streicherakkorden der vierstimmige Tubenchoral wieder hinzutritt. Die Entwicklung geht nun über prangende Akkordwendungen voll inneren Leuchtens, das sich besonders geheimnisvoll mit pp-Schattierungen verbindet. Im Laufe der Steigerung erfährt auch die Hauptmelodie rhythmische Belebung ihres bisherigen Halbtaktgleichmaßes, namentlich (vom 11. Takt nach C an) durch das Eindringen eines Sechzehntelmotivs; sein Anklang an das 2. Thema des 1. Satzes ist vielleicht nur zufällig, indem es als melodische Belebungsfigur eindringt. Die Gesamtentwicklung des 2. Hauptthemas vollzieht sich deutlich in dreiteiliger Schicht; der vom 9. Takt an belebende Anfangsteil kettet sich gegen einen von den Bläsern getragenen Satz aus, der von D an die Motive vorwiegend in sinkender Umbildung verarbeitet. Das und die Klangfarbe bedingt den eigentlichen Gegensatz der mittleren Entwicklungsschicht, der dann (bei E) wieder in den Streichern eine dem Anfang gleichartige Fortspinnung folgt. Sie ist erst noch in prachtvoller Übergangskunst von einzelnen Holzbläserstimmen

überhaucht, bringt aber dann wieder die Tubenakkorde. Auch gegen das Ende (21. Takt nach E) erscheint nochmals eine zweitaktige Rückandeutung der Holzbläserklangfarben, dann vollendet sich in leisem Streichersatz das Abklingen; es ist eine Auflösung zu lockerem Klanggefüge, Auflösungsmotive bilden sich auch in den Violinen heraus (4 Takte vor F), und das Ende ist merkwürdig: der Klang verliert sich nicht in letztem Verhauchen, sondern unter leichtem chromatischem Emporschwellen der Linien, auch harmonisch von einer Spannung gegen das Kommende erfüllt. Das neue ff (bei F) wirkt dann als eine ausbruchsartige Auslösung der langen Ruhespannung. Somit ist das 2. Thema sehr einfach gebaut, meidet aber gleichfalls Schließung, trotzdem es gegen eine Pause verweht: es verläuft geöffnet, wie auch schon seine Einzelteile selbst — ein Beweis, daß mit äußerlich nachweisbarer Anlagerundung der Formvorgang nicht annähernd erschöpft, in gewisser Hinsicht sogar verschleiert ist.

Damit steht die Formentwicklung an der Stelle, wo Bruckner ein drittes Thema zu bringen pflegt; von jeher findet es sich, daß er dieses Thema irgendwie zu den vorherigen, namentlich zum ersten, durch mehr oder minder verborgene Motivzusammenhänge zurückschließt. Es ist die analoge Stelle, an der dies nun im Finale der Sechsten in der merkwürdigen Form einer Gegenspannung (anfänglichen Wechsels) zwischen 1. Finalethema und erwachenden Motivstrebungen gegen das Anfangsthema des 1. Satzes hin geschehen ist. Es ist gut, sich daran zu erinnern, wenn man die hier erscheinenden Vorgänge aus der Formidee verstehen will. Daß ein halb neuartiges Gebilde folgt, daß es aber motivisch eng mit dem 1. Finalethema (somit zugleich mit dem 1. Symphoniethema) zusammenhängt, erkennt man auf den ersten Augenblick. Neuartig ist vor allem der ganze Charakter; eine heroische Wucht, die sich durchdringend von den leicht durch die Klänge gleitenden unruhigen Anfangsgebilden unterscheidet. Gemeinsam ist die aufstrebende Anfangsbewegung, vor allem auch die rhythmische Punktierungsform, motivisch abweichend die Trillerfigur, mit welcher der hochgetürmte Anstieg wieder zur Tiefe stürzt, zu Teilabschlüssen. Vom Hauptproblem aus betrachtet, d. h. gemessen an der Ähnlichkeit mit dem Kopfthema des 1. Satzes, scheint die Abhängigkeit stärker verleugnet als beim Finalethema, trotz der Anstiegsform in Dreiklangstönen;

auch das liegt eben weniger an der Motivik als am Charakter; in seiner gedrungenen Aufreckung trägt dies Gebilde etwas stämmiger in sich beruhendes, betonteren Eigenwillen im Gegensatz zu den beweglichen, leichtgeschmiegten Umbildungen, welche jenes Kopfthema[1]) im 1. Finalethema erfuhr, etwas selbstbehauptendes. Daher auch das wuchtige Unison des ganzen Orchesters; ferner liegt im Fehlen der charakteristischen Klangatmosphäre eines zitternden Streichertremolos ein Hauptunterschied.

Ein Blick auf die ganze weitere Themenfortführung zeigt, daß sich der Satz nach den ersten Unisonansätzen in Engführungen verdichtet und sich die ganze Themenwucht in der Belastung mit schweren Akkorden steigert, — daß sich hingegen nach den ersten Auftürmungen das Ganze (im 5. Takt nach H) wieder in die zitternde Spannung des Tremolos und der Anfangsform vom 1. Finalethema auflöst und überhaupt in den unruhig flackernden Charakter seiner Ausbruchszuckungen: somit erkennt man bei aller Verschiedenheit der Ausgestaltung eine Gemeinsamkeit mit der Grundidee des VI. Finales an analoger Stelle; auch hier dreht sich das Problem für Bruckner nun darum, dem Ausbruchsgedanken neue Gestalt, d. h. neue Kraftform zu geben. Die Idee ist hier einfach und greifbar. Es erscheint an der Stelle des 3. Themas (bei F) eine verfestigtere Umbildung des 1. Finalethemas, die stark in sich beruhend eine verstärkte Gegenspannung gegen den Ausbruchsdrang zum Kopfthema der Symphonie bildet, in welches sich das 1. Finalethema ja fast unmittelbar auszuschmiegen und zu entladen scheint. Daß hierbei die motivische Beziehung zum Kopfthema immer noch deutlich durchschimmert, gibt dieser ganzen Bestimmung des thematischen Gebildes von F ihren Sinn, es dient in neuer Weise dem Ausbruchsgedanken, verstärkt ihn nur durch innere Gegenstemmung, die eigene wuchtige Verfestigung. Und um diesen Sinn kreist die ganze weitere Durchführung; aus der starken Verhaltenheit, die sich immer wieder zu machtvollem Eigenbestand sammelt, daher den Verarbeitungen dieses Gebildes auch durchaus heroischen Kampfcharakter verleiht, vollzieht sich die Rückauflockerung in das 1. Finalethema und schließlich durch dieses hindurch das wieder voll befreite Wiederaufscheinen des Kopfthemas der Symphonie überhaupt. Wenn also im Folgenden dieses bei F eintretende Unisongebilde als der dritte thematische

[1]) Vgl. die Anmerkung 2, S. 859.

Hauptgedanke bezeichnet wird, so versteht sich das stets derart, daß es nur sehr bedingt als ein eigentliches drittes Thema gelten kann und selbst motivisch (trotz der selbständigen Schlußfigur) nur eine Umbildung des 1. Finalethemas darstellt.

Das Weitere kann nun in großen Zügen verfolgt werden. Gleich die erste titanische Entwicklung dieses 3. Hauptgedankens hält sich mit ihren Eng- und Gegenführungen in der Vollkraft des ganzen Orchesters; die Harmoniewendungen sind im Wesentlichen Verdunkelungen, vollziehen sich auch dem ganzen Charakter entsprechend in langsamerem Akkordwechsel als beim 1. und 2. Thema. Dabei bildet sich aus dem Schwergewicht des massiven Blechbläserkörpers bald auch ein gewisses motivisches Gegenspiel heraus, das von H an in Erscheinung tritt: während die weitgestreckten Figuren den elastischen Streichern und Holzbläsern verbleiben, tönen im Gegenspiel die Blechinstrumente mit akkordlich verdichteten Umgestaltungen dazwischen, deren Oberstimme ruhiger, diatonisch ansteigt. Die Motivik selbst bleibt damit die gemeinsame, vor allem durch die punktierten Rhythmen, es bleibt aber nicht zu übersehen, daß sich dabei auch ein neuer Rückanklang an das 1. Finalethema herausbildet, an seine diatonischen Teile, vor allem an seinen Abstieg im 7. und 8. Takt (vom Satzanfang); die Melodie des Blechs ist eigentlich nur eine Umkehrung davon.

Nun hat aber diese Loslösung zweier gegeneinander spielender Teilkomplexe, die bei H in Erscheinung tritt, schon ihre Beziehung auf das Kommende. Wenn nämlich im 5. Takt nach H das Ganze wieder zum Charakter, der Motivik und Klangatmosphäre des 1. Finalethemas umschlägt, so erscheint nun seine Hauptbewegung im Baß, gegen welche sich schon im 2. Takt nach H die Streicher- und Holzbläserfiguren auflösen; sie bilden eine Brücke, vermittelnde innere Umbildung, zwischen dem 3. Hauptgedanken und dem 1. Finalethema, in dem er vorgebildet war. Gleichwohl wirkt mit dem 5. Takt nach H die Lösung ins Tremolando immer noch als ein ziemlich plötzliches Aufgehen in den Anfangsgedanken. Eine weitere Rückbeziehung zum Vorherigen beruht aber nun darin, daß bei I die I. Violinen das Motiv in der diatonisch aufsteigenden Form verarbeiten, die im vorhin erwähnten Blechbläsermassiv zum Vorschein kam. Auch aus diesem Aufbrechen gegen das 1. Finalethema hin löst sich noch (wie früher bei diesem selbst) ein visionäres, verzerrtes Bild des Zieles, zu dem diese gesamten motivischen Kraftspannungen

hinstreben: es erscheint wieder (5 Takte vor K) eine gleichmäßige Viertelbewegung über Akkordtöne, ungelöster Gestaltungswille des Themas vom Anfangssatz, wieder nicht in seiner gelösten Dreiklangsbewegung, nach kurzem Anstieg auch wieder in längerem sinkendem Zuge; in der ganzen symphonischen Vielfältigkeit mag dies leicht übersehen bleiben, ideell, d. h. formdynamisch ist es von Bedeutung.

Wenn dann bei K leise zurückschattende Neuansätze und etwas wirrer hastende Motivverschlingungen folgen, so erkennt man sofort den Weg in die spannungsvolle Vorbereitung der Durchführung, der beweist, daß Bruckner bis hierher die Fiktion der Sonatenform über den ganzen dritten Hauptgedanken hinweg aufrechterhält, was er auch noch ausdrücklich wieder durch einen Doppelstrich (bei L) anzeigt. Später aber ergeben sich durchgreifende Abweichungen vom Sonatentypus. Bei K tritt mit der ganzen Rückschattierung noch ein gewisser Bangigkeitsakzent ein, der unverkennbar an eine gleichartige Stelle aus dem Adagio gemahnt: die chromatisch sinkende Baßbewegung erfolgt auf gleichen Tönen und auch unter gleichen Akkorden wie dort bei L, auch in ganz ähnlicher Vorbereitungsstimmung, und daß dieser Anklang kein zufälliger ist, geht schon aus dem Anklang im 2. Finalethema hervor, noch deutlicher aber daraus, daß später in diesem Satz mit überraschenden Rückanklängen (sogar an frühere Werke) ein ganz neuer symbolischer Gedanke aufscheint, der selbst nur der ganzen Spannung des Zielausbruchs dient. Sehr schön sind in dieser abklingenden Entwicklungswelle auch (vom 9. Takt nach K) die beruhigenden, gleichmäßig wiederholten und schließlich in Einzelansätze sich verlierenden Flötenfiguren in ihren leichten Bogen über den Streichern. Die motivische Zusammengehörigkeit der Hauptmotive mit dem 1. Finalethema ist ohne weiteres ersichtlich, ebenso wie der in den Bässen bei K noch enthaltene gleichzeitige Rückanklang an den 3. thematischen Hauptgedanken.

Die Teilstrecken der langen Stille im ersten Durchführungsteil vor der Zusammenballung zu neuen Sturmbewegungen sind leicht überblickbar. Die alleinigen Paukenrhythmen bei L sind dabei zweifellos auch als ein Nachklingen aus dem Scherzo und Trio gedacht. Echte dynamische und atmosphärische Stimmungskunst liegt darin, wie Bruckner (vom 3. Takt nach L) das punktierte Teilmotiv, das dem Anfang und dritten thematischen Hauptgedanken

des Finales gemeinsam ist, zu einzelnen luftigen Klangzügen umgestaltet, die nur wie ein Hauch über der Leere in den Holzbläserhöhen verstreichen. Seltsam sind aber hier die Tiefen- und Dunkelungssymbole, die Bruckner dem entgegensetzt: aus den gleichen Motiven Klangzüge der Tuben! Die Tiefenbereiche reißen Grundstimmungen der Adagio-Urtiefe auf. Die Höhenzüge bringen dabei die Motive fallend, die Tubenklänge im Wesentlichen ansteigend; auch das ist formdynamische Spannung vor den Verdichtungsteilen, daß Höhe und Tiefe einander zur Umfassung und Vereinigung entgegenstreben. So ballen sich bald (bei N) aus den Mittelregionen neue Klangzüge unter Kraftzuckungen, die über Pizzikato-Bässen in den Streichern gleichfalls aus dem 1. Finalethema gebildet sind und sich nach kurzer gewitternder Kraftverdichtung wieder in die große atmosphärische Leere lösen: die Höhenzüge der Holzbläser und Tiefenzüge der Tuben[1]) streichen wieder gegeneinander (4 Takte vor O). Wie verschieden auch in den einzelnen Symphonien die Grundstimmungen, und wie reich auch die psychische Symbolik, die aus der dunklen Unbestimmtheit der Musik jedesmal noch ausgedeutet werden könnte, man sieht, wie gewisse formdynamische Gemeinsamkeiten jedesmal die Entwicklung leiten, wie allmählich und naturhaft Bruckner die Spannungsstille gestaltet, die Ballungen und Stürme aus ihr entfesselt, mag ihm selbst auch gar nichts Naturhaftes vorgeschwebt haben. Es sind eben, wie sich aus den allerverschiedensten Musikcharakteren bestätigt, die Formen seiner psychischen Natur mit ihren bestimmten Lebensvorgängen.

Es setzen nun neue Verdichtungen ein (bei O), stets durchhitzter, alle aus dem 1. Finalethema bestritten; eine Achtellinie der II. Violinen (hernach der Bratschen), in höchst kunstvollem Kontrapunkt eingeflochten, bringt Belebung und Fluß in das Ganze. Die Entwicklung führt zu mächtigem Wiedererscheinen des 3. Hauptgedankens (bei P), der somit auch hier aus dem Teilzusammenhang wieder als eine gewaltig in sich sammelnde Festigung hervortritt. (Auch die Einsatzform selbst entspricht dem: Steigerungen in nicht

[1]) Diese vier Takte vor O weisen zugleich interessante thematische Doppelstellung auf: sie wirken zunächst als beruhigende (rhythmisch von der Punktierung gelöste) Weiterbildungen des von L bis N verarbeiteten Motivs aus dem 3. Thema; doch zugleich fließen sie in einen Anklang an das 2. Thema ein, dessen beschleunigte Umkehrung sie darstellen; dies ist zugleich eine vorausweisende Spannung auf seinen späteren wirklichen Eintritt.



sehr starker Klangfülle wehen voller Verhaltenheit gegen eine Vollpause aus, und in plötzlicher Entladungswirkung setzt bei P das volle Orchester mit diesem Gebilde ein.) Seine ungemein kraftvolle Verarbeitung (wieder reich von Engführungen durchsetzt) hallt zuletzt (bei S) über eine Fermate wieder gegen breite Ruheteile hin aus. Hier tritt das zweite Finalethema als Symbol und Träger dieser tiefen Ruhestimmung hervor. Sie dünkte jeden Beobachter abgerissen, der nicht erkennt, wie sie nur Ansatz ist, aus dem sich neue Steigerungen lösen; das große Wogenspiel ist eben oft bei Bruckner aus verschiedenen Themen bestritten[1]); was einer äußerlichen Formanalyse Sonderung darzustellen scheint, ist in Wirklichkeit Zusammenfassung von genialster Kraftmeisterung. Auch hier sind zuerst noch einzelne, wenngleich sehr zarte Bläserstimmen von der vorherigen Klangfülle her in den Streicherverlauf hineinverwoben. Der Tubensatz (im 9. Takt nach S einsetzend) ist diesmal bedeutungsvoller hervorgekehrt als beim erstmaligen Eintritt dieses Themas, indem er die Streicher nicht als Einfärbung verstärkt, sondern ablöst. Formal ist nun der hauptsächliche, aus der ganzen Formstellung bedingte Gegensatz zur erstmaligen Themenentwicklung der, daß die bei T einsetzende Holzbläserverarbeitung, die vordem Mittelteil war, sich in Ansätze zur Weiterleitung, erregte Neuentwicklungen löst, also nicht mehr von der Wiederkehr der Streicherakkorde gefolgt ist[2]). Die Aufkräuselung der Linien, neues Gären, liegt schon sehr deutlich in den Streicherfiguren, die mit dem 9. Takt nach T einsetzen; eine dieser Linien, die der II. Violine, deutet im 9. und 10. Takt nach T sogar schon das erste Finalethema an, verliert sich aber wieder daraus, sodaß sein bald kommender Wiedereinsatz noch spannkräftiger vorbereitet ist. Diese ganzen Linienschlingungen führen zunächst in weitere, etwas unruhige Klangauflockerung mit den letzten Höhenmotiven in Holzbläsern, während zugleich in den Geigen die früheren Baßfiguren im Pizzikato nachzucken, und aus all der Werdeunruhe bricht zunächst wieder unter dem Streichertremolo das rhythmisch punktierte Hauptmotiv des Satzes aus (bei U), zuerst in der Gestalt des 1. Finalethemas, dann durchsetzt von

---

[1]) Vgl. S. 454.

[2]) Das allein bewiese das Übergewicht des dynamischen über jegliches symmetrische Prinzip; die Dreiteiligkeit des 2. Themas, die schon früher keine schließende, rundende war (vgl. S. 1023), ist ganz aufgehoben, zugunsten der Aufschließung gegen das Kommende.

Elementen aus der Umgestaltung im dritten thematischen Hauptgedanken: die beiden Gebilde liegen also im Kampf miteinander und dieser verdichtet sich erst recht in dem vollkräftigen Wiedereinsatz des ganzen Orchesters bei V.

In ihm sind beide Formen des gleichen Motivs noch mehr verquickt: das führende Hauptmotiv ist das zweitaktige der Akkordfortschreitungen (erst sequenzierend), das dem Schlußfall des 1. Finalethemas (7. und 8. Takt vom Anfang) entnommen, aber eben zugleich dasjenige Gebilde ist, welches (namentlich in solch akkordlichem Schwergewicht) in der Verarbeitung des 3. Hauptgedankens aufschien. Die darüberstreichenden, triumphartig groß entfalteten Violinfiguren, die dann bald zu einem Unison der ganzen Streicher und Holzbläser ausschwellen, sind in gleicher Weise vom 1. und 3. thematischen Hauptgedanken ableitbar; wenn gleichwohl nach dem Gesamteindruck eher die Anlehnung an den letzteren überwiegt, so liegt es einmal an der Fülle und Instrumentationsweise, dem riesenhaft heroischen Charakter, dann technisch vor allem an der durchgängigen Geschlossenheit im Gegensatz zur Pausenzerrissenheit des 1. Finalethemas. Nicht zu übersehen ist andrerseits die im Tremolando liegende Annäherung an dieses, die namentlich mit dem späteren Entwicklungsziel dieses Ansatzes von Bedeutung wird. Jedenfalls liegt hier eine in Schwebe bleibende Vereinigungsform, ein spannungsvolles Ineinanderdringen der beiden thematischen Hauptgedanken vor, und das stellt einen äußerst gewichtigen und klaren formalen Verdichtungspunkt dar: aus dieser Hochspannung der ungelösten Verquickung springt nämlich die reine Form des 1. Finalethemas (bei W), dann aus dieser bereits gelösteren Annäherung an das Ursprungs- und Zielgebilde, an das Kopfthema des 1. Satzes, schließlich dieses selbst unter nochmaligen gewaltigen Spannungsentwicklungen.

Der bei V einsetzende Teil ist somit auch wieder, formal betrachtet, eine Art Problemverdichtung (ähnlich wie schon der erste Eintritt des 3. Hauptgedankens, der überhaupt den Entwicklungskern zusammenfaßt). Nun aber tritt noch ein sehr sonderbarer, fast bizarrer Gedanke ein, aber hochgenial aus der ganzen Innenspannung motiviert; läßt nämlich schon der Volleinsatz bei V das Ineinanderdringen von Elementen aus dem 1. und 3. Hauptgedanken erkennen, so erscheint in der Verarbeitung dieses Ansatzes plötzlich (mit dem 11. Takt nach V) in den Blechbläsern eine vier-

taktige Linienzerrung, welche Themen aus nicht weniger als drei früheren Symphonien herausspringen läßt, zugleich mit Motiven dieses Satzes verquickt. Was bedeutet das und worin beruht es?

Zunächst erscheint, zu einer Sext ausgeweitet und im Auftaktton rhythmisch etwas geschärft, das Kopfthema der IV. Symphonie, dann mit der zackigen Bewegung vom 12. zum 13. Takt (nach V) ein Motiv aus dem Trompetenthema der Dritten (gleichfalls rhythmisch geschärft), schließlich gleich darauf mit dem 13. und 14. Takt deutlich das Finale-Hauptthema der Fünften, alles das nur in leichten Verzerrungen, wie sie aus der Ausbruchsspannung bedingt sind, die keine gerundete Erfüllungsform ans Licht dringen läßt. Dem vorliegenden Finale selbst aber gehören innerhalb dieser viertaktigen Blechbläserlinie vor allem die punktierten Auftaktfiguren an, dann allgemeiner die großen Schritte selbst, sodaß man von einem Aufscheinen jener fremden Gebilde aus den Linien, gewissermaßen aus dem Untergrund des 1. Finalethemas selbst sprechen kann. Die Verquickungen sind aber noch inniger; das Motiv vom 11. zum 12. Takt gehört in der Form zwar der IV., im Rhythmus aber ebenso dem Anfang des Trompetenthemas aus der III. Symphonie an, ein Zusammenhang, über den schon S. 876 zu sprechen war, und der auch am Ende des III. Finales diese rückbiegende Umbildung des ursprünglich geradlinig gestreckten Motivs, also die Annäherung an die Vierte aufscheinen läßt. Das alles vollzieht sich nun ineinanderfließend innerhalb einer einzigen Linie, unison in den Blechbläsern, im gleichen Moment aber gießen sich die bisherigen punktierten Figuren der Violinen und Holzbläser zu gleichmäßig bewegten Entfaltungsfiguren aus, die auch schon die III. und IV. Symphonie beherrschen; das freilich könnte auch Zufall sein, da es typische Entwicklungsmotive der Ausbreitung sind, die denn auch in andern Symphonien ähnlich vorkommen; aber es ist doch auffällig, daß zum Ineinanderfließen von Elementen gerade der Dritten und Vierten in der Bläserhauptlinie nun in andern Instrumenten gerade noch das Entfaltungsmotiv erscheint, das sich ihren beiden Hauptthemen selbst besonders innig und oft zugesellt. Unter allen diesen sonderbaren motivischen Vorgängen zieht noch in den Bässen das punktierte Motiv der vorangehenden Streicherlinie weiter.

Alle diese Zusammenhänge erscheinen im Augenblick höchster Spannungserhitzung; da ist es durchaus der Ausdruck des Drangvollen, Fieberhaften, wenn den Geist Einzelmomente aus früherer Zeit

blitzartig durchzucken; ein naturhaft psychologischer Vorgang wirft sie im Moment großer Ausbruchsspannung ans Licht; ja es ist unmittelbarster Ausdruck der Ausbruchsgewalt, die ihr eigentliches Ziel an dieser Stelle noch nicht findet, einer wilden, vulkanischen Willensmacht, die ferne Tiefen aufreißt, indem sie diese Anklänge wieder ans Licht wirft, zugleich ein Beweis, wie „expressiv" Bruckners seltsamer Künstlergeist schon gestaltete. Im Schaffensvorgang mochte dies vielleicht unbewußt geschehen; doch daß Bruckner die Anklänge sichtend gewahr wurde, ist nicht zu bezweifeln, und er beließ sie als Symbolik eines Formvorganges visionärer Spannung, ähnlich wie er schon in das Trio der VI. Symphonie (vgl. S. 959) verschwommene Rückanklänge an frühere Werke als Symbolik des Traumhaft-Visionären heraufdringen ließ. Und es ist im Grunde schon eine Vorahnung des Gedankens, der dann vertieft in der ruhigen Erhabenheit vom Ende (Adagio) der Neunten wiedererscheint.

Nach diesem seltsamen Augenblick wendet sich die ganze Linienbildung wieder gegen die Züge des 1. Finalethemas hinaus, in Engführungs-Verstrickungen und zugleich (in den Posaunen) in starker Rückannäherung an das Anfangsthema des 1. Satzes, ehe gleich darauf diese ganze Zusammenballung (bei W) gegen das Klangzittern auflichtet, das in der ursprünglichen Weise und Haupttonart wieder das 1. Finalethema bringt. Daß aber diese Stelle keine bloße Wiederaufnahme des Anfangs darstellt, sondern diesem gegenüber mit den unruhigeren Spannungen geladen ist, die dem formdynamischen Augenblick entsprechen, zeigen schon die allerersten Takte mit den Gegenzuckungen des Themas in andern Stimmen, dann aber das wesentlich unruhigere und raschere Aufschwellen. Schon im 7. Takt nach W dringt mit den schweren Blechakkorden wieder ein Element auf, das mehr auf den (motivisch ohnedies grundverwandten) 3. Hauptgedanken weist, von dem auch später, nach neuen Ansätzen (bei X und Y) und einigen hochgesteigerten Engführungen des 1. Finalethemas, in der großen Steigerung vor Z noch Motivelemente aufscheinen; freilich nicht mehr so stark, doch auch dieser Gegenspannung folgt ein gelösterer Wiedereintritt des 1. Finalethemas, unter dem Tremolo des ganzen Streichorchesters (bei Z). Es ist die Auslösung, aus der sich der weitere Durchbruch, der des Symphonieanfangs überhaupt, vollendet, zugleich die breite Endausgießung ins zitternde Licht des E-Dur.

Zuerst durchtönen seinen über 8 Takte gehaltenen, in der Klangfülle immer schwellenden Grundakkord die Hörner und Trompeten mit dem aufsteigenden Anfang des 1. Finalethemas; dieser selbst ertönt bald nicht mehr in bloß einer Linie, sondern in ganzen Akkorden. Mit einer thematischen Verdichtung (Engführung des Fortsetzungsmotivs aus dem 5. Thementakt) erfolgt (9. Takt nach Z) eine Klangeintrübung zum Dominant-Nonenakkord über Orgelpunkt *e*. Zugleich flackern schon ansteigende Höhenfiguren in den Violinen und Holzbläsern auf, in einzelnen aufgestreckten Motiven, während das punktierte Teilmotiv zu einer starken Bläserverdichtung führt. Aber diese dominantische Dissonanzbildung ist nur nochmaliger Spannungsansatz zur letzten, leuchtenden Auflösung (17. Takt nach Z), mit der dann im E-Dur-Akkord das Anfangsmotiv des 1. Satzes durchbricht; deutlich erkennt man hier, wie seine ruhige Viertelbewegung eigentlich nur als Lösung des Finalethemas wirkt; mächtig im Blech aufsteigend, ist es von einem Gegenbogen in der Klarinette überspielt. In den Violinen aber breiten sich die vorherigen emporstreichenden Motive zu gleichartig wellender Höhepunktsfigur aus, wie sie auch das Ende des 1. Satzes überstrahlte. Nochmals erscheint vereinzelt im drittletzten Takt auch die punktierte Anstiegsform des Finalethemas, hier aber in die Ausbreitung des Kopfthemas (aus dem 1. Satz) ausgegossen, noch innerhalb der letzten großen Auflösung den ganzen Läuterungsweg zu diesem Zielgebilde in einem befreienden Nachklang symbolisierend.

Die Gesamtanlage weicht damit von irgendeinem der überkommenen Formtypen gründlich ab. Bis über den Anfang einer Durchführung hinaus wäre die Annahme einer Sonatenform ohne weiteres aufrecht zu erhalten: drei Hauptgedanken, nach ihrer Exposition auch noch Bruckners typische Vorbereitungsstille und dann noch (von P an) der Vollausbruch echten Durchführungscharakters; von da an trägt die im Einzelnen betrachtete dynamische Hauptidee über ganz unabhängige, eigene Wege. Sucht man die Rekonstruktion zumindest durchschimmernder Reste einer Sonatenanlage, so scheitert dies vor allem am Fehlen einer Reprise in dem dort gebräuchlichen Sinne. Reprisencharakter an sich hätte eigentlich nur die Stelle bei W: Wiederkehr des klaren 1. Themas in der Haupttonart, dazu nach einer sehr spannungsvoll zielstrebigen Vorbereitung; es treten nämlich schon bei U die zugehörigen zitternden Tremolandi, Tonartsannäherungen und vor allem Motivbruchstücke dieses Themas in klarer

Form ein, u. z. jene Bruchstücke, die nicht seinen Anfang, sondern die diatonische Fortsetzungsfigur aus dem 4. und 5. Takt darstellen; somit liegt jene auch in der VI. hervorgetretene Einführungsart vor, die erst durch einen späteren Teil des Themas die Spannung auf dessen Anfang erweckt und aufspeichert. Formal hingegen kommt dieser Stelle bei W Reprisenbedeutung nicht zu, sie ist vielmehr der Ansatz zu großer Schlußentfaltung. Es ist nun immerhin denkbar, daß Bruckner hier ursprünglich die Reprise annahm und ihre übrige Ausführung mit Wiederkehr der andern Themen unterband, d. h. gleich in die Schlußentfaltung hineinsteigerte, mag dies nun in nachträglicher Kürzung oder gleich im ersten Entwurf geschehen sein. Doch wie dem auch sei, es entstand hierbei der Themenfolge nach ein ganz anderer Grundriß, der auch für sich einen durchaus klaren Sinn trägt. Er entwickelt nämlich zuerst (in Art von Sonatenexposition) drei Hauptgedanken A-B-C, dann nach der Vorbereitungsspannung, (die sich etwa von K bis P erstreckt,) genau die umgekehrte Ablaufsfolge: C-B-A; das gliche also einer recht symmetrischen Anlage: nach der Aufstaffelung würde die Strecke der spannungsvollen Stille nur die Rückstaffelung vorbereiten, und dieses Bild gewinnt an Plastik, wenn man sieht, daß das Gebilde C auch die stärkste Wucht trägt und gegen die Mitte auftürmt[1]). Aber auch diese Symmetrie dringt nur vor, wenn man die Themenfolge selbst herausskizziert, dem wirklichen Verlauf nach ist sie schon dadurch gestört, daß sich dem letzten A auch noch die Wiederkehr des Kopfthemas aus dem 1. Satz anschließt, daß überhaupt in diesem Schlußteil Ziel und Schwergewicht liegt, nicht in der Mitte. Jenes aufbaukräftige Bild der Themenordnung ist nicht das Primäre, sondern geht selbst aus der ausgeführten

[1]) Damit wäre auch die Reprisenidee an sich ausgeschaltet; denn es wäre natürlich unmöglich, die Stelle bei P als Repriseneinsatz anzunehmen, wie auch der vorherige Teil nicht Durchführungscharakter trägt, sondern der spannungsvollen Durchführungsvorbereitung entspricht; P entspricht noch dem Durchführungsausbruch, der dann eben in andrer Weise zu Ende leitet. — Die umgekehrte Ablaufsfolge C—B—A nach der Aufstaffelung A—B—C erweist, wie die von Alfred Lorenz für Wagner aufgewiesene Idee der „Bogenform" auch in großen Maßen für Bruckner Bedeutung gewinnt. Über die grundsätzliche Anwendbarkeit der genialen Formbegriffe von Lorenz auf Bruckner vgl. die Anmerkungen S. 461 und 850. Sie bringen auch hier Licht in manche Erscheinung, nur können sie Bruckners Formenwelt nirgends erschöpfen; denn sowohl Gesamtverlauf wie Themenfolge sind in seiner Symphonieform von andern Grundsätzen bestimmt als bei Wagner.

dynamischen Hauptidee hervor, indem ja das dritte Gebilde C auf Rückentspannung gegen A schon von vornherein gerichtet ist und A auf Rückentspannung (Wiederlösung) in das Kopfthema des 1. Satzes.

Die Anlage geht also aus der Bedeutung des Gebildes C hervor, das die stärkste Straffung, Gegenfestigung gegen die Zielauflösung, darstellt und daher Mittelstellung gewinnt. Die Umkehr in der Themenabfolge ergibt sich mithin daraus, daß das Gebilde C Rückauflösung nach A, und dieses dann weiter Endlösung in das Thema des Symphoniebeginnes erstrebt. Beiderseits ist C vom ruhigen Thema B eingeschlossen, dem aber beim zweiten Male die Bedeutung eines entspannenden Ansatzes vor dem letzten Hauptereignis zukommt. Man muß somit auch hier nicht eine statische Anlage sondern Dynamik sehen[1]). Und diese entschleiert von sich aus den wundervoll genialen, streng logischen und in sich selbst beruhenden Aufbautypus.

Schließlich könnte man, wenn man schon auf Rekonstruktion klassischer Typen ausgeht, auch rondoartige Idee durch den verfließenden Sonatentypus durchschimmern sehen, wie es bei Bruckners Finale nichts Vereinzeltes ist; aber auch das läge hier nur in sehr freier Weise vor. Wenn man nämlich den 1. und 3. thematischen Hauptgedanken, die ja motivisch zusammenhängen, gemeinsam als Hauptthema, C also nur als Variante von A bezeichnet, so zieht sich durch den Satz ein genauer Wechsel von Haupt- und Gegenthema, allerdings unter sehr erheblichen Größenabweichungen; man hätte nämlich dann nach erstem Eintritt beider Themen von F an bis zu S wieder eine große zusammengefaßte Verarbeitung des Hauptthemas (seiner beiden Grundformen), dann wieder das Gegenthema und nach diesem bis zum Schluß die Wiederverarbeitung des Hauptthemas. Dabei wäre in den riesigen Mittelteil mit dem Hauptthema großer sonatenartiger Durchführungscharakter eingewoben, in den letzten Teil mit dem Hauptthema die ganze Schlußentwicklung. Die Rondoidee allein

---

[1]) Damit hängt auch die ganze, schwierige Zeitmaßentfaltung in der Wiedergabe zusammen. Bruckner schrieb (17. Juli 1884) an Arthur Nikisch: „Letzthin wurde mir auf zwei Klavieren durch Herrn Schalk und Löwe das Finale der 7. Sinfonie gespielt, u. da sah ich, daß ich ein zu schnelles Tempo gewählt haben dürfte. Es wurde mir die Überzeugung, daß das Tempo sehr gemäßigt sein müsse, u. oftmaliger Tempowechsel erfordert wird."



wäre also unmöglich als Träger des Aufbaus aufrecht zu erhalten und läge von allen Rekonstruktionsmöglichkeiten am fernsten.

Man sieht somit hier besonders deutlich, wie dessen ungeachtet eine höchst formorganische Aufbaukunst vorliegt, die denn auch in diesem vielverkannten Finale Triumphe feiert. Selbst wenn Bruckner ursprünglich Sonatenform vorschwebte, selbst wenn er etwa ursprünglich in der vorhin angedeuteten Weise an Reprise dachte und sie dann anderem Entwicklungsgang zuliebe wegließ, so wäre diese Streichung durchaus nicht mechanisch sondern nach zielsicherem organischem und synthetischem Formsinn erfolgt. Alles fügt sich einem dynamischen Gedanken und Zusammenhang ein. Der riesige Bogen, in dem sich dies vollendet, die geniale Einfügung der Themenform selbst in den Wiederausbruchsgedanken, die allmähliche Rücklösung in das Kopfthema, das alles sind Taten einer beispiellosen Spannkraftsentwicklung.

## VIII. Symphonie (C-Moll)

**Beendung des 1. Satzes in der Skizze am 1. Oktober 1884, des Adagios in der Skizze am 16. Februar 1886; das Scherzo entstand im Juli und August 1885, das Trio wurde aber 1889 durch ein anderes ersetzt. Entstehung des Finales: 9. Juli bis 16. August 1885. Umarbeitungen 1886/87 und 1889/90. Uraufführung in Wien, am 18. Dezember 1892 unter Hans Richter.**

Der 1. Satz ist außerordentlich gedrungen; neben der Breite der späteren nimmt er sich wie ein großer Auftakt aus. Alle Entwicklungen in ihm sind scharf zielstrebig. Von der motivischen Entwicklung des Anfangs mit den beiden ersten Hauptthemen ist schon S. 346 bis 355 gesprochen. Es gemahnt wieder an den 1. Satz der „Romantischen", wie das 2. Hauptthema schon im Laufe der Ausspinnung aus dem ersten entsteht und eigentlich nur aus seinen Vorbildungen gelöst ans Licht springt (bei B); nur daß es hier im Gegensatz zur „Romantischen" den Charakter eines Gesangsthemas trägt (gemeinsam ist auch im 2. Thema beider Sätze der „Bruckner-Rhythmus"). Konnte nun im früheren Zusammenhang das Schwergewicht auf die Entwicklung der beiden ersten Themen gelegt werden, so ist jetzt der Blick für andere, nicht minder bedeutsame Zusammenhänge frei, die Form und Charakter näher belichten. Vor allem ist es der Gegensatz der beiden Themen, der in bestimmter Bedeutung auch in die

Form hineinwirkt. Während nämlich das 1. Hauptthema durchaus in hochgeladener Spannung verläuft, wirkt das zweite wie eine Lösung; der alte Gegensatzsinn von Haupt- und Gesangsthema ist hier in seiner reinsten Urbedeutung gefaßt und durchaus in dynamischem Sinne umgewertet. Das 1. Thema trägt schon in seiner zackigen Kraftlinie etwas Gewitterndes und ist von zitteriger Klangatmosphäre umhüllt, das zweite erhebt sich in ruhigen Linien; die Entladung gibt ihnen die Form großer Wölbungen.

Dieser Gegensatz von Spannung und Ausladung ist es aber schon, der das Durchringen des ersten Themas in die Züge des zweiten hinein bedingt; es ist keine Gegenüberstellung, sondern Evolution. So trägt das 1. Thema eine Neigung ins Dunkle, seine Atmosphäre treibt zu Umwölkung und Zusammenballungen; selbst von dämonischem Charakter, liebt es die Harmoniewendungen gegen das Düstere zu; das 2. Thema wirkt vom klaren Dominanteinsatz an aufhellend, und gerade bei Ausöffnung in seine großen Bogen zeigt es den Hang in die Helle und Weite. (Ausdruck dieses Themenverhältnisses von Ballung und Entladung ist denn auch die schon besprochene, vorwiegend entwicklungsdynamische Liniengestaltung beim 2. Thema.) Diese ganze Gegensätzlichkeit, die mehr Charakter und Dynamik als die Motivelemente selbst betrifft, geht im Laufe des Satzes ins Große. Wo zu den hocherregten symphonischen Erhitzungen ein gelöstes Ausfluten ins Widerspiel tritt, da treibt dieses überall das 2. Thema vor und entfaltet es in breitgewölbten Bogen. Dies durchsetzt den ganzen Anfangssatz bereits in einer Weise, die an sein eigenes Verhältnis zu den späteren Symphoniesätzen gemahnt: auch dort herrschen mehr und mehr die ganz großen milden Bogen, bei Themen und vor allem bei den formalen Entwicklungslinien, wie in breiter Erfüllung des Grundwillens, der sich kampfvoll aus den großen Ansatzspannungen des 1. Satzes losringt. Daß dieser denn auch in scharf gedrängter Kürze gehalten ist, bedeutet ein Stück der über alle vier Sätze erspannten Gesamtdynamik, und sie ist es auch, welche Bruckner zur Voranstellung des Scherzos vor das Adagio bestimmte. Inhaltliche Deutungen, die man dieser Umstellung zuschiebt, bleiben willkürlich, solange sie vage der Tonpoesie nachgehen, und bestenfalls umschweifende, abschweifende Nachfühlung des wirklichen, formdynamischen Zusammenhanges. Die Umstellung liegt auch nicht daran, daß das Scherzo die hohe Weihe des Adagios stören würde — dies müßte dann vom Finale erst recht gelten, das in gar wilden und heid-

nischen Tönen anhebt — vielmehr geben die lebendig springenden Impulse des Scherzos der dynamischen Entwicklung aus dem 1. Satz heraus ihren Antrieb, und das Werk ist eine geschlossene Entfaltung ins Weitengefühl hinaus. Dies ist natürlich nicht mit einem Nachlassen der großen Spannungen in den späteren Sätzen gleichbedeutend; im Gegenteil, große Befreiungswirkung und weitere Ausspannung bedürfen größerer Innenspannung, aber alles verläuft dort in ungeheuer gedehnten, weitbogigen Wölbungen. Alle Elemente der Formentwicklung lassen diese sehr deutlich erkennen, von den Entwicklungsmotiven an über die Thementeile und ganzen Themenkomplexe bis über die großen symphonischen Entwicklungslinien. Und es hat auch seine Bedeutung, daß dies unmittelbar vor dem ganz gegensätzlichen Formwillen aller Züge der Neunten in Erscheinung tritt[1]).

Die Beziehung auf das Ganze, an der Bruckner schon längst in dunklen motivischen Zusammenhängen schuf, tritt hier durchaus an der Innendynamik des 1. Satzes hervor, insbesondere auch noch zuletzt an seiner gegen das Weitere sich erst öffnenden Schlußweise. Jenes Ausstreben in umfassende Auswölbung ist es auch, die sich keimhaft im 2. Thema andeutet, aber es ist hier noch Gegensatz, mit seinem Ausdrängen in den vorherrschenden Grundcharakter des 1. und des 3. Themas eingebannt; gewitternde Spannungen durchziehen überall noch die Helle, zu der es sich aus der Umwölkung herausklärt. So hat es auch seine Bedeutung, daß das 2. Thema das Triolenmotiv in sich trägt, das bereits der ersten Ausspinnung des 1. Themas angehört (vgl. Nr. 23) und auch zuletzt (vor B) die wirre Klangtrübung beherrschte, aus der erstmalig die reinen Züge des 2. Themas entstanden; dieses schlägt schon in seiner melodischen Hauptlinie selbst bei allen Umgestaltungen, die aus seinem ruhigen Anstieg herausleiten, gegen das 1. Thema in mehr oder minder verborgenen Andeutungen zurück.

Während das Anfangsthema aus erstem nebelhaftem Werden zu vollem Ansatz (bei A) ausbrach und aus seinen Höhepunktsverdichtungen wieder ins Dunkel gärender Tiefen zurücktauchte, steht auch die Wellenentwicklung aus dem 2. Thema in einem Gegensatz dazu, der dem übrigen inneren und formalen Gegenbild ent-

[1]) Vgl. S. 681 und 661.

spricht: es setzt auch zweimal an (bei B und bei C), aber sein zweiter Ansatz ist nicht Spannungsentladung, sondern mild ausweitender Neuanfang nach voller Auswölbung der ersten Entwicklung. Diese läßt schon von ihrem Anfang an (bei B) einige charakteristische Grundzüge erkennen. Die Hauptlinie mit ihrer aufwärts gerichteten Grundstrebung klingt mit geöffnetem Bogen nach vier Takten aus; schon deren Ende mit steigender Richtungstendenz zeigt dies. Ein zweiter viertaktiger Ansatz schichtet, parallel streichend, die gleiche Anstiegbewegung weiter und trägt gegen eine immer noch offenbleibende Auslösung hin. Die innere Teilstruktur zeigt hierbei beide Viertakter in sich unsymmetrisch: einem eintaktigen Anstieg folgt jedesmal ein intensiverer von annähernd doppelter Ausdehnung. Die Linienführung durchbricht somit in der Dynamik verstärkt nacheinanderbrandender Wellensteigerungen die rhythmische Symmetrie, die hier noch wie bei den meisten ruhigen Melodieanfängen Bruckners gewahrt ist. Die Dynamik dieser gesamten acht ersten Thementakte ist eine durchaus ungelöste, sie weist weiter. Was ihr zunächst (vom 9.—12. Takt nach B) folgt, scheint rein den Linien nach den Ansatz zu erfüllen: doch auch in diesen Takten liegt eine der genialen, für Bruckner höchst charakteristischen dynamischen Doppelstellungen. Zu weitem Bogen ausholend, scheint die Melodie in zwei Kuppen die vorangehenden Anstiegstrebungen zu runden, wobei auch sehr schön der Gegensatz der diatonischen geraden Linien und der jetzt gewölbten Bogen in der Melodiebildung hervortritt; aber diese Rundung verbindet sich mit einer Rückung in die luftigen Höhenklänge der Holzbläser, während der Streicherklang zerbricht und zerflattert (Pizzikato) und nur noch mit leicht hinantragenden Motivandeutungen in dies Ausgreifen zu Höhenweiten hineinspielt. So dienen diese vier Holzbläsertakte der Gesamtentwicklung in eigentümlicher Doppelstellung, die wieder von Bruckners phantastischer Formkraft zeugt. Sie wirken zwar einerseits wie ein rundender Anhang, andererseits aber, im Hinblick auf die große Horizontale der Fortentwicklung, nur als ein Aussetzen; sie gaukeln die Erfüllung der steigenden Entwicklungsstrebungen, in luftige Klangweiten gerückt, vor; für sich ausatmende Ruhe, sind sie im Zusammenhang nur Vorandeutung vom Gesamtwillen der Steigerung gegen viel breitere Erfüllung hin. Auch harmonisch weisen diese Holzbläsertakte mit ihrem geöffneten Ausklang vorwärts. So bedeuten sie kein Sein, sondern einen Willen, sie schließen nicht, sondern deuten einen Schließungswillen an. Auch gleich ihr

harmonisch auflichtender Eintritt steht im Einklang mit der instrumentalen Aufhellung zu Holzbläserfarben.

Verfolgt man die Harmonik weiter zurück, so zeigt sich auch in den vorangehenden acht ersten Streichertakten des Themas, daß die Akkorde überall Ausdruck der Pressungen und Lösung im Spannungsverlauf sind, so wenn sich der G-Dur-Einsatz (Takt B), zur Dissonanz des 3. und 4. Taktes trübt, wie er ja andrerseits selbst als Lichtung nach der vorherigen starken harmonischen Depression wirkt. Dann aber erweist die starke subdominantische Wendung mit dem Neuansatz des 5. Taktes ihren besonderen Sinn: sie bereitet die Aufhellung des 9. Taktes vor; ebenso also wie die Liniendynamik nach dem 4. Takt aus der erreichten Höhe neuerdings von der Tiefe her ausholt, erscheint dort harmonisch die dunkelnde Rückbewegung. Das allein aber erschöpft die Wirkung des 5. Taktes nicht; melodisch empfindet man nämlich eine mediantische Sequenzrückung nach oben gegenüber dem Themeneinsatz, neigt daher eher zum Hören eines fis, nicht ges. Die Harmonie rückt darum in umso überraschenderes Zwielicht, birgt Hebung und Depression zugleich; doppelte Dynamik auch in harmonischer Hinsicht tritt bei Bruckner sehr vielfach ein[1]). — Doch greifen durch die Bogen dieses herrlichen Themas auch sehr weitbogige harmonische Zusammenhänge ein; der G-Dur-Ansatz bei B wirkt nämlich dominantisch über die ersten 8 Takte hinüber zum C-Dur-Ansatz des 9. Taktes in den Holzbläsern; andrerseits schwebt auch der erwähnte Ausklang dieser vier Holzbläsertakte, der E-Dur-Akkord des 12. Taktes nach B, keineswegs in der Luft: seine eigentliche Auslösung ist nicht der nachfolgende, modulatorisch abweichende Ansatz, sondern der Höhepunkt der ganzen Steigerung, der A-Dur-Akkord (im 19. Takt nach B) — ein neuer Beweis für die vorwärtswirkende Tendenz dieser Holzbläsertakte. Zwischendurch aber stehen wieder die Ansätze anderer Viertaktgruppen kreuzweise in harmonischem Zusammenhang: das Ges-Dur des 5. Taktes und der Akkord auf Des im 14. Takt. Man sieht,

[1]) Im Zusammenhang damit beachte man auch wieder die Plastik bis in die kleinsten Teilbewegungen hinein; am Ende des 4. Taktes tönt während des Stillstands der Hauptstimme eine ganz kleine, unscheinbare Rückung der II. Violinen in Achteln über es-d ins des hervor: unter der Oberfläche ein Zusammensinken vor dem neueingreifen denAnsatz, zugleich zur akkordlichen Depression ins Ges-Dur leitend, leise der Wirkung der aufsteigenden mediantischen Oberstimme entgegenstrebend.



wie über die reichen Einzelwirkungen unsichtbare aber tragstarke harmonische Bogen gespannt sind, und wie überhaupt Bruckners harmonische Entwicklungen stets über weit abliegende Punkte zusammengreifen[1]).

Wo der Hauptzug der Streicher neu ansetzt (13. Takt nach B), greift er, ganz in den charakteristischen Eindüsterungen vor Höhepunktsaufschwüngen, erst zu einem Neuansatz in den Tiefen zurück, der in den starken Be-Tonartswendungen und in der Klangfarbe (Hörnersatz zum tiefen Streichorchester), auch in vergrübelterer Linienführung eine Eindüsterung trägt; das Hauptmotiv erscheint sinkend im Baß, während die darüber erstehende Oberstimme wieder durchaus entwicklungsdynamisch bedingt ist, als Aufschwungbewegung, die den raschen Anstieg in den Höhepunkt einleitet (4. Takt vor C); dessen Ausbreitungscharakter liegt, trotz geringerer Dehnung, wieder sehr ausgeprägt in seiner gewölbt ausschwingenden Hauptlinie. Von da vollendet sich die Wellenentspannung in gelösteren Linien, die sich zuletzt mit der milde aufgelockerten Sechzehntelfigur des Taktes vor C zu einem Teilabschluß auf der Dominante setzen, der sich gegen einen Neuansatz des Themas öffnet. Dieser weitet sich nach mehreren kurzen Anstiegswellen abermals gegen die Höhenbogen hin, die erst in der Flöte, dann in den hohen Geigen aufscheinen und ganz in gelöste Atmosphäre hinausleiten, worauf sich eine neue Verdichtung und (wie stets bei solchen Ansatzballungen) eine Klangverdunkelung herausbildet; sie leitet in ebenso kunstvollen Übergängen aus dem Thema heraus, wie es sich herausgebildet hatte. Im Zusammenhang damit ist zunächst auf eine leicht übersehbare Erscheinung hinzuweisen, die sich kurz zuvor vollzog: in die ansteigenden thematischen Wellen schlug nämlich zweimal (zu Ende des 9. und zu Ende des 11. Taktes nach C) ein heftiges rhythmisches Ansatzmotiv in den Hörnern (mit einem Zweiunddreißigstel-Auftakt, erst auf *fis*, dann auf *a*); es ist der Ansatz des 1. Hauptthemas und beweist, wie dieses überall eindringt, wo sich aus der klaren Ruhe des 2. Themas wieder Spannungen regen; sie verdichten sich nun zu neuer Klangatmosphäre mit den erwähnten Verdunkelungen (8 Takte vor D); harmonisch trüben sich die Klänge zu einer Dissonanzbildung von gepreßter Enge (alteriertem vermindertem Septakkord auf a), und zum ersten Male erscheint ein vierstimmiger Akkord

[1]) Vgl. auch S. 550, Anm. 2, und S. 574, Anm. 2.

der Tuben, denen die Hauptbedeutung für den langsamen Satz vorbehalten ist. Über diesem düsternden Farbenakzent erscheint nun eine nicht minder merkwürdige Motivik: in den Klarinetten größere, auf- und abwärtsstreichende Bewegung in Triolen, die motivisch dem 2. Thema entstammen und als seine unmittelbare Weiterleitung wirken; darüber spannt sich in den Oboen ein aufwärtssteigendes Gebilde, das motivisch halb und halb neu erscheint, aber in seinem Charakter, der Liniendynamik, einer aufgedehnten Auswölbung zur Höhe, unmittelbar dem 2. Thema zu entfließen scheint. An seiner Spitze biegt es mit einem Achtelauftakt in einem zweitönigen Motiv ab (as-g), welches wieder dem Ansatz des 1. Themas angehört. Es erscheint hier im Ausklingen, daher rhythmisch zum Achtel abgeschwächt, wie es sich eben zuvor zu Zweiunddreißigstel-Ansatz geschärft (zweimal in den Hörnern) geregt hatte; dies erkennt man dann nach 4 Takten (4 Takte vor D) ganz deutlich, indem dieses Ansatzmotiv nunmehr auch im ursprünglichen Sechzehntelrhythmus des Auftaktes mehrfach als Kraftaufzuckung in den Flöten erscheint, in gleicher Weise, wie sich später wiederholt auch das Erscheinen des 1. Themas ankündigt. Aber hier bleibt es bei dieser Spannungsverdichtung mit dem Ansatzmotiv, und sie wirft ein anderes, das 3. Thema aus, — ein Beweis, daß das Motiv rein seinem zuckenden Kraftcharakter nach im Dienste der Spannungsbildungen verwertet ist.

Vom dritten Thema aus (D) erkennt man aber erst ganz, wie kunstvoll die vorherigen Verdichtungstakte sind, aus denen es sich löst. Sie enthalten Elemente aus dem 1. und 2. Thema, aber auch schon aus dem dritten, das motivisch wieder nicht ganz selbständig ist. Seine Triolenfigur (im Pizzikato) hängt mit dem zweiten zusammen und beherrschte insbesondere diese Überleitungstakte. Zugleich erklingt in den Hörnern ein Motiv, das aber nur eine Umbildung der hoch aufgewölbten Oboenstimme aus den vorherigen Takten ist, die aber selbst Elemente aus dem 1. und 2. Thema enthält. Diese weitere Umbildung im 3. Thema ist nun zwar von der Art, daß bei seinem Hornmotiv nicht mehr von Abhängigkeit, weder vom 1. noch vom 2. Thema, zu sprechen ist, aber die dahin leitende Entwicklung ist wieder die überaus kunstvolle der allmählichen Herausbildung, die demnach in diesem Satz nicht nur den Weg zum 2. Thema beherrscht.

In der Art, wie das 3. Thema einsetzt, die Motivreste zu neuartigem Bilde zusammenfaßt, dringt es eher wie ein düsternder Stimmungsakzent ein, nicht recht von der gewohnten Art der dritten Themen mit ihren lebhaft vorwärtstreibenden Impulsen[1]); sie fehlen aber nicht ganz; denn wenn auch die Einsatztakte des Themas selbst eher etwas Verhaltenes, fast Stockendes an sich tragen, so führt doch die Weiterentwicklung in erhitzte Belebung. Motivtechnisch aber beginnt bald etwas merkwürdiges: wie das 3. Thema Elemente der früheren zwei Themen verborgen in sich vereinigt, wirft es diese in seiner Entwicklung wieder klar aus. Schon im 2. Takt verrät sich dies, wenn auch noch von ferne, deutlicher aber in späteren Umbiegungen, wie namentlich vom 9. Takt nach E an: die Linie legt sich zu ähnlich gewundenen Bogenführungen aus wie das 2. Thema; (auf Figuren wie z. B. die vom 9. Takt nach B oder 13. Takt nach C weisen schon die ersten, teilweise von Holzbläsern verstärkten Pizzikato-Führungen der Streicher). Gleich nach Eintritt des 3. Themas aber — man merkt es schon vom 7. Takt nach D an — bricht aus seinem ersten Höhepunkt mit dem Übergang der Linie zur sinkenden Diatonik die Motivverwandtschaft mit dem 1. Hauptthema und seiner Fortspinnung wieder unverhüllt heraus; es entsteht sogar das gleiche Triolenmotiv, das für die Herausbildung des 2. Themas bedeutungsvoll wurde und auch dieses selbst, im Charakter umgebildet, durchzieht. Bruckner gestaltet also wieder aus einer neuartigen Idee sein drittes Thema; Zusammenhang mit einem der vorangehenden oder auch beiden zeigte dieses in anderen Werken schon wiederholt; hier aber gewinnt er ganz neue Gestalt und besondern Sinn. Es ist, durch höchst kunstvolle Übergangsentwicklung vorbereitet, eine neue Umgießung von Elementen aus den zwei früheren Themen zu recht selbständigem Gesamtbild; aber mit der Bestimmung, sich wieder in jene auszulegen, und zwar je nach der Entwicklungsdynamik des Satzes nach Charakteren aus dem 1. oder 2. Thema auszustreben, — ein Formgedanke von genialster Eigenart, der zugleich dem Thema selbst eine durchdringend auf die Gesamtform gerichtete Innenspannung verleiht.

---

[1]) Es scheint sich schon hier jene bedeutungsvolle, tief mit Bruckners Innenwegen zusammenhängende Charakteränderung des 3. Themas vorzubereiten, die dann mit der Neunten in Erscheinung tritt; vgl. hierzu die Anm. S. 488.

Die Steigerungsentwicklung aus dem 3. Thema zeigt von E an sogar fortwährenden Wechsel zwischen dem diatonischen Triolenmotiv der hohen Stimmen, das auf das 1. Thema zurückweist, und dem dagegentönenden Motiv der Blechbläser (zuerst in den Tuben!), welches sich den Wölbungen aus dem 2. Thema nähert; dabei ist dies Ineinanderspielen durchaus eine Imitation, was wieder darin beruht, daß die beiden Motive eben einer Wurzel sind, nämlich nur nach zweierlei Andeutungen ausstrebende Umformungen aus dem 3. Thema. Dies vollzieht sich wieder unter starken Klangtrübungen und dem Erzittern des Streichertremolos; vor dem Höhepunkt dieser mächtigen, im Charakter an die Klangatmosphäre des ersten Themas gemahnende Steigerung (4 Takte vor F) beachte man schließlich die Ausweitungen der Oberstimme zu Wölbungsfiguren. Der Höhepunkt selbst (bei F) erscheint, wie häufig bei Bruckner (vgl. S. 555), im Quartsext-Akkord (Es-Dur). Ihn durchtönen in den Trompeten Triolenfiguren in aufsteigenden Akkordzerlegungen, typische Höhensymbole, deren psychologischer Ursprung im Jubelnden, Sieghaften des fanfarenartigen Tonfalls liegt, sich aber hier zugleich dem Grundzug breiter akkordlicher Auswölbungen einschmiegt; es sind somit als Gipfelungsfiguren Entwicklungsmotive, aber dabei trotz des neuartigen Eindrucks organisch aus den Satzmotiven durch Anschmiegung an den zuletzt herrschenden Triolenrhythmus abgeleitet.

Aus dem letzterwähnten Höhepunkt bricht die schon in der Steigerung angedeutete Entwicklung aus: es erscheint das 1. Thema, das auch mit seinen Kraftlinien das leise verzitternde Tremolando im pp durchzuckt, erst nur mit seinem Ansatzmotiv, wechselnd zwischen Bässen und Holzbläserstimmen, dann im Durchdringen der ganzen Motivlinie (unter dem Gegenspiel von Engführungen). Es sind aber Spannungen, die sich nicht erfüllen: die Vorbereitungen der Durchführung. Sie leiten zunächst zu noch größerer Ruhe über: das 1. Thema zieht sich (von G an) wieder nur in einzelnen Stimmen allein durch die große Erwartungsstille vor der Durchführung.

An entsprechender Stelle pflegt in anderen Sätzen die Klangatmosphäre in gehaltenen Akkorden zu ruhen; daß sie hier das Tremolo beibehalten, entspricht durchaus dem Charakter des 1. Themas, dessen Sturmausbruch sich vorbereitet. Die schwerste Dunkelung bringt Bruckner mit dem Einsatz der Tubenakkorde (bei H, „Sehr ruhig"),

wobei die oberste Tenortube und der gepreßte Oboenton einander in weit hinausgezogenen Andeutungen der thematischen Kraftlinie ablösen. (Der Doppelstrich, wie stets ohne die Bedeutung einer festen Grenze, kennzeichnet daher hier nicht einmal wie meistens den Wiedereintritt des 1. Themas.) Von ungeheurer druckhafter Wirkung ist im 4. Takt nach dem Tubeneinsatz das Zusammensinken des schon lange gehaltenen Es-Dur-Akkordes in das es-Moll; es wirkt wie das Fortschreiten der Dunkelung, die mit der Tuben-Klangfarbe einsetzte. In unruhig gebrochenen Linien blitzt das Hauptthema erst vereinzelt in verschiedenen Instrumenten auf, unter Umkehrungen und Sprüngen verschiedener Art, während die ganze Symphonik zu Steigerungen aufschwillt und dann (gegen K hin) wieder in Ruhe abklingt; dabei beruht aber der Steigerungshöhepunkt (vom 11. Takt nach I) wieder in einem vollen Einsatz der Tuben, der sich in dunkler Schwere über die Klänge legen; die Holzbläser fehlen hier. Auch die weitgezogenen Themenandeutungen wechseln zwischen Hörnern und tiefer Trompete, nur im Wiederausklang zum pp (4 Takte vor K) steigt nochmals eine leicht verstreichende Holzbläserlinie auf, Symbol des Vertönens in wieder gelöstere Klangweiten. Diese Höhepunktsart mit ihrer druckhaften Stimmung, in der auch das Hauptthema nicht sein volles rhythmisches Temperament entfesselt, läßt ohne weiteres verspüren, daß die ganze Steigerung noch nicht bis gegen den eigentlichen Ausbruch trägt. Wenn sich dieser nun erst aus mehreren Teilzügen erfüllt, die sich aus ihren Verdichtungen zunächst wieder lösen und neu zusammenballen, so ist es für den Satz wieder ungemein kennzeichnend, wie als dynamisch-motivischer Ausdruck der letzterwähnten Wiederlösung (bei K) zunächst das 2. Hauptthema erscheint, freilich nicht in seiner klaren Durchlichtung, sondern tief gedunkelt in Ges-Dur, auch der ganzen druckhaften Stimmung entsprechend großenteils in Umkehrung, d. h. mit abwärtsweisender Anfangslinie. Aus ihm entwickeln sich rasch neue Steigerungen, wobei besonders das plötzliche Auflichten nach A-Dur (5. Takt nach K) und dann das rasche Wiederversinken nach B-Moll die unruhig geladene Spannung verrät. Nach dem ersten Aufschwellen in vollen und gerundeten Klängen geht die Entwicklung (9. Takt nach K) in charakteristischer Klangtrübung zu neuem Zusammenballen über, im pp dissonanter Akkorde, durch die sich wieder die stimmungsschwere Eintönung eines Hörnerakkords legt; es gibt kaum noch einen Satz bei Bruckner, in dem die Analogie sympho-

nischer mit atmosphärischen Vorgängen so sinnfällig hervorträte. In den neuen Entwicklungen ist die Verdichtung der Rhythmen des 2. Themas von leisen Ansätzen des ersten durchsetzt; es sind voller Spannkraft nur die kurzen Schläge seines Anfangsmotivs, wechselnd zwischen den Bässen und Hörnern auf gleichbleibenden Tönen. Vom 20. bis über den 24. Takt nach K zieht sich auch durch die I. Hornstimme eine breitgedehnte freie Andeutung des 1. Themas. Eine außerordentliche Spannung liegt aber auch darin, daß diese neue Steigerung in den oberen Stimmen vom fünftönigen, hier sinkenden Hauptmotiv des 2. Themas überstrichen ist; sein ursprünglich beruhigender Zug schwillt durch diese gleichförmigen Wiederholungen in eine verhaltene Erregtheit hinein. So trägt die Steigerung unter lebhaftem Anwachsen des Orchesterklanges gegen ihren Höhepunkt, der bei L in großer Ausbreitung aller Motivbewegungen ausbricht. Es ist der eigentliche Durchführungshöhepunkt, und in ihm erscheinen die beiden ersten Themen, die auch schon in der letzten Steigerung ineinandergedrungen waren; insbesondere das Ansatzmotiv des ersten schlug immer dichter und erregter (zuletzt in den Trompeten) in die Entwicklung hinein; mit dem Höhepunkt erscheint es in vollster Entfaltung in den Posaunen und Bässen, gleich auch unter Nachzuckungen in den Hörnern, in denen es sich aber rasch (vom 5. Takt nach K) wieder in geballtere Formen verdichtet: dissonante, fast zu lauter Sekunden zusammengedrängte Akkorde bringen das Thema in der Oberstimme nur rhythmisch auf gleichem Ton, in den tieferen Hörnerstimmen ertönt es noch in melodischem, aber zu weitaus engeren Schritten zusammengepreßtem Zug; nach diesem seltsam wilden Zwischenansatz erscheint es wieder voll und mächtig entfaltet in den Posaunen und Bässen, dann nochmals in der Verdichtung der Hörnerakkorde und ein drittesmal (5 Takte vor N) in den frei ausladenden Posaunen und Bässen. Man erkennt, wie selbst durch die breite Höhepunktsentladung (die von L bis N reicht), noch ein Wechsel zwischen Entladung und Neuzusammenballung des Hauptthemas selbst hindurchzieht, der die Höhepunktsbreite in ihrer Spannung hält. Aber sie ist durchgängig von großen Ausbreitungen des 2. Themas überwölbt, dessen fünftöniges Hauptmotiv (im „Bruckner-Rhythmus") sich hier über zwei Takte dehnt, was selbst wieder Ausdruck der entladenden Höhepunktsbreitung ist. Das Thema wirkt durchaus formdynamisch, wie es sich schon von seinem ersten Eintritt an (vgl. S. 353) eigentlich als Entwicklungsbildung

geformt hatte. Besonders nach den leichten Zwischenentlastungen der Höhepunktsspannung (jeweilen nach den geballten Hörnerverarbeitungen des 1. Themas) erscheint es in ungeheuren Bogenausweitungen. Auch breiten sich mit dem letzten Höhepunkt im 11. Takt nach M die hohen Streicher zu ungemein großbogigen Entwicklungsmotiven.

Merkwürdig ist nun die symphonische Raumverteilung, die dieser Höhepunktsfülle bei N folgt: es erscheinen in Überspannung weitester Leeren nur höchste Höhen- und tiefste Abgrundsymbole; erstere in Wölbungsform (des vergrößerten Anfangsmotivs aus dem 2. Thema) und im leeren Flötenton, letztere im typischen Paukenwirbel und in Einzelmotiven der Bässe, in denen der letzte Ausklang des vorangehenden 1. Themas nachzittert. Hernach hallt durch die Leere, stets auf einem Ton (c) in den Trompeten ganz leise der bloße Rhythmus des 1. Themas; zugleich damit beginnt auch in einem Tremolo der Bratschen neue Regung, die aus der unheimlichen, dem Höhepunkt nachhallenden Stille allmählich wieder hinausträgt.

Damit aber ist formal der Reprisenteil bereits erreicht; er sondert sich nirgends von der Durchführung, und sein Eintritt ist mit dem Durchführungshöhepunkt, der auch das 1. Thema zu riesiger Entfaltung bringt, zusammengedichtet. Und wie immer in solchem Falle streicht der Durchführungscharakter voller Unruhe noch weit in den Reprisenteil hinein. Die erste Steigerung aus der letzterwähnten Neuerregung verdichtet sich (von O an) mit dem Ausklangsmotiv des 1. Themas von den Bässen aus. Es schwillt rasch zum Unison einer großen, ganz von den gewitterigen Spannungen des Hauptthemas selbst erfüllten Kraftlinie, die sich hoch aufbäumt, im Höhepunkt wieder in der Trompete auf einem einzigen Ton (g) den Rhythmus des 1. Themas auslöst, der wieder nur leise hindurchhallt. Die Unisonlinie selbst wird dabei mehr und mehr von Bläserlinien übersponnen, die nur halbtaktig ihre Ecktöne im Unison mit intonieren. Eine weitere Entwicklungswelle, bei P einsetzend, vollendet das Abklingen, das über die einzelnen Neuentfesselungen hinweg vom Durchführungsteil her immer noch im Zuge ist; und zwar vollendet sie es in einer für die Grundspannung des 1. Themas ganz charakteristischen Weise; es ersteht wieder das Tremolo leiser Streicherklänge in gebrochenen Dissonanzakkorden, in Höhe und

Tiefe von dämonischen Nachzuckungen des letzten Themenmotivs durchrissen; inmitten dieser Entwicklung scheint dann die ganze thematische Kraftlinie selbst auf, erst im gepreßten Oboenton, dann in den Klarinetten und schließlich von Trompeten in der Gestalt weitergesponnen, welche im Anfangsteil des Satzes bei der Weiterleitung des Themas erschien und wie dort das 2. Thema erst vorbildet (um Q) und dann auslöst (bei R). Hier also, mit der letzten Fortspinnung des 1. Themas, wird die Reprise erst deutlich. Das Thema erscheint in der Paralleltonart Es-Dur, aber auffälliger Weise auf dem Quartsextakkord; Bruckner verwendet ihn nämlich auch hier nur als Ausdruck der Unruhe: das Thema hält sich nicht in der Ausgangstonart; es folgt ihm mehrmals die Dominante, als sollte zur Grundform des Es-Dur-Klanges kadenziert werden, sie leitet aber ausweichend nach 4 Takten zum Ges-Dur-Akkord weiter (wie im Expositionsteil), dann in starken Modulationen zu einem Neuansatz in Ces-Dur (bei S); auch das rhythmische und melodische Bild weicht, wie leicht zu erkennen, von der Exposition ab. Das 3. Thema (T) setzt zunächst regulär in der Haupttonart ein, doch seine Entwicklung nimmt neue Wege und Steigerungsformen an; sie führen vor allem in einen andern Höhepunkt als im Expositionsteil, in eine Entfaltung, über der sich zuerst wieder (vom 9. Takt nach U) in den Holzbläsern Bogenmotive ausdehnen. Diese sind unter großer Verbreiterung aus dem 2. Hauptthema abgeleitet, während zugleich im Streichertremolo die schon vorangehenden (aus dem 3. Thema weiterentwickelten) Linienmotive der Triolen sich in Entfaltungsmotive der Höhepunktsausbreitung umwandeln; das Triolenmotiv selbst tönt in Hörnerakkorden noch durch. Diese ganze symphonische Ausbreitung gießt sich nach rascher Steigerung in einen Höhepunkt aus (V), dessen reiche Teilerscheinungen vielfach an den großen Durchführungshöhepunkt zurückgemahnen: so der Zug ins Weite und vor allem das vereinigte Ineinandertönen von Elementen des 1. und 2. Themas. Aber beide erscheinen anders: das 2. Thema in den großen kreisenden Zügen (vornehmlich in den Baßinstrumenten), die nur noch gelösten motivischen, im Charakter aber engen Zusammenhang mit der Ursprungsform tragen; das 1. Thema hingegen erscheint kraftvoll (in den Blechbläsern) in immer wiederholten Rhythmen auf ein und demselben Ton, zum dritten Male nun schon in dieser Weise, jetzt wieder auf dem Grundton c, nur wie eine Verkündigung die ganze Höhepunktsfülle durchhallend.

Und so tönt es noch über diese hinaus, allein in Hörnern und Trompeten weiterhallend; auch das ist diesem Höhepunkt noch mit dem der Durchführung gemeinsam, daß er dann (vor X) in die Stille hinausklingt; aus ihr heben sich nach dem bloßen Paukentremolo gehaltene tiefe Streicherklänge, in denen zuerst noch in einzelnen Linien das 1. Thema nachzuckt; auch in der Klarinette scheint es in Umkehrungsbildungen auf; schließlich verliert es sich über lange Strecke in das immer wiederholte, ganz verklingende letzte Teilmotiv.

Das ist nun ein völlig anderes Ende als bisher (und auch hernach in der IX.) bei Bruckners Anfangssätzen: nicht die Allauflösung ins Schlußereignis; zwar treibt die aus dem 3. Thema entfesselte Steigerung nochmals in breiten Höhepunkt, aber er verebbt wieder bis zu voller Ruhe. Und auch in ihm selbst erfolgt keine rechte Ausladung, da er das Thema nur in den machtvollen Rhythmen auf einem Tone andeutet; aus ihrer gleichförmigen Wiederholung sammelt sich eine Spannung gegen seine lineare Wiederauslösung; aber wo diese erfolgt, ist bereits der Höhepunkt in die breite Stille übergegangen; in einzelnen Regungen das letzte Vertönen durchziehend, hat das Thema keineswegs die Wirkung einer feierlichen oder überhaupt nur lösenden Schlußentladung. Hierin nun liegt schon ein enger formaler Zusammenhang mit dem ganzen Werk. Das Ende wirkt weit hinaus ins Kommende, unerfüllt und vorbereitend, und in der Gesamtdynamik des Werkes ist erst dem großen Finaleschluß das krönende überwältigende Endereignis vorbehalten. Das Finale nimmt dann auch dieses Thema zuerst so auf, wie es hier abschließt; nach drangvollem Ausbruchskampf ringt es sich dann zu vollbefreiender Entladung durch, und dies sollte im 1. Satz nicht vorweggenommen sein. Darum ist auch in dessen letztem Höhepunkt nur der mächtige Wille zum 1. Thema erspannt, seine rhythmische Andeutung in Trompeten und Hörnern geradezu seine Verkündigung[1]). Zudem ist

[1]) Wenn Bruckner in einem Brief an Felix Weingartner (27. I. 1881; mitgeteilt in der Briefausgabe von Auer, S. 238) diesen Rhythmus der Trompeten und Hörner als „die Todesverkündigung" bezeichnete, so ist dies nicht wörtlich zu nehmen und nur einer der nicht glücklichen Deutungswinke, mit denen Bruckner sich selbst widersprach (vgl. S. 164), hier wohl zudem auf den jungen Wagnerianer berechnet, der die Symphonie aufführen sollte. Hingegen verbirgt sich dahinter ein dunkler, von Wagner unabhängiger Sinn; nicht nur Verkündigung und die formal bedeutsame Unerfülltheit liegt in diesen Rhythmen, stimmungshaft vor allem tönt aus ihnen hochfeierliche, düstere Verheißung, — vielleicht sogar, in das glutvolle

eben dieser Höhepunkt hier nicht der Abschluß, wie auch der ganze 1. Satz nur großen ersten Spannungsansatz im Aufbau des gesamten Riesenwerkes bedeutet. Er besteht nicht in dem Maße für sich wie die übrigen Anfangssätze.

Ob Bruckner diese Entwicklung fortgesetzt hätte, entzieht sich der Beantwortung, da das Finale der Neunten fehlt. Zwar wiese deren 1. Satz, der wieder ein gewaltiges Endereignis trägt, auf verneinende Antwort, aber wir können auch nicht ahnen, ob nicht Bruckner dies nun in einer anderen Weise als Vorbereitung zu einem Ende hätte wirken lassen, indem es im Finale vielleicht nicht in Übersteigerung (wie in den früheren Symphonien), sondern in Auflösung beruht hätte. Es fällt immerhin auf, daß im 1. Satz der Neunten die katastrophale Gewalt des Endereignisses bis zuletzt in größerer Spannung verbleibt als die geläuterten Ausklänge der übrigen Anfangssätze[1]). Bruckner wiederholte sich nicht schematisch, und es ist wohl denkbar, daß er den neuen Formgedanken der VIII. Symphonie bei der IX. noch in anderer Weise vertieft hätte. Betrachtet man aber nun deren drei Instrumentalsätze für sich, wie sie sich ihm unter dem Gefühl des nahenden Endes schlossen, so liegt auch im Ausklang des Adagios eine Lösung und Überwindung über das Ende des 1. Satzes hinaus, die Übersteigerung des Kraftereignisses in die letzte verwehende Allauflösung. Man kann dies betrachten, muß sich aber hüten, daraus unbedingt einen beabsichtigten Zusammenhang mit der Achten abzuleiten; Bruckner hat oft genug neue formale Entwicklungswege und Gesichtspunkte weit geöffnet, die er hernach zugunsten andrer Gedanken nicht fortgesetzt hat.

---

Prangen der Achten aufdringend, Vorankündigung kommender Schatten aus dem neuen Bereich, das sich mit der Neunten erschließen sollte.

[1]) So schreibt auch Max Auer (a. a. O. S. 358): „Die Schlüsse des I. Satzes der VIII. und IX. Symphonie weichen von denen der früheren Symphonien dadurch ab, daß in ihnen nicht ein Teilsieg zum Ausdruck kommt, sondern daß der eine in voller Mutlosigkeit erstirbt, der andere in erbittertstem Ringen unbefriedigt abbricht." — Letzteres allerdings ist wohl etwas übertrieben ausgedrückt; denn Unbefriedigtes ist beim 1. Satz der Neunten kaum zu empfinden, dazu ist schon die ganze Schlußentladung zu gewaltig angelegt; aber einen richtigen Unterschied spürt Auer als der überaus feinsinnige Brucknerkenner heraus.

*Scherzo*

Der ganze Satz stellt eine dermaßen eigenartige Intuition dar, daß man wieder von geistiger Neuschöpfung des Scherzotypus sprechen kann. Der Formverlauf hingegen ist recht einfach. Bruckner nannte das Thema den „deutschen Michel“. Man muß von solcher Äußerung nicht allzu viel Aufhebens machen und ihr vor allem nicht die Bedeutung einer „Erläuterung“ beimessen; was sie aber hier mit der Ausdruckssicherheit des Naiven trifft, das ist vor allem der Charakter des Hauptthemas selbst. Es ist ein Auskreisen voller Behaglichkeit und Kraft, Phantastik und Tiefe; ein mächtiges, fast derb ausschwingendes Tanzen liegt darin, eine Anmut, die bald gegen heroische Größe und bald ins Dämonische hinüberschlägt, und es gehört zum Wunderbarsten, wie im Laufe der Satzentfaltung alle diese verborgenen Themenzüge wechselnd, vom leichtesten Reigen bis zu großartig unheimlicher Wucht hervorschwingen. Von eigentümlicher Größe sind schon die Konturen des kurzen Hauptmotivs, das sich im dritten Takt (in Bratschen und Celli) vom Grundton c löst und mit dem Anfang des vierten wieder in ihm schließt, fast abschließt; denn das gehört zu seinen Sonderbarkeiten, daß es mit gewisser Starrheit in seinem kurzen Grundmotiv beharrt, während es voller Leben in den wirbelnden Bewegungstaumel eingeschlungen ist. Nicht nur in seinen Grundton kehrt es gleich zurück, es schließt voll kadenzierender Schärfe in den Schritten von Oktave und Quart, anfangs urkräftig fast nur über die Dreiklangstöne ausgespreizt, wie es überhaupt ein melodisches Gebilde ist, das mehr nach kraftvoller Fundamentalbaß-Bewegung aussieht, ein echter Bruckner in seiner Gedrungenheit. Gerade dieser abschließende Kadenzsprung der Quarte gewinnt für die ganze Verarbeitung größte Bedeutung; voller Wucht schlägt er stetig in die weitzügigen Klangentwicklungen ein. Anfang des Themas ist schon vor Einsatz dieses Motivs der zweimalige, mit Vorschlag versehene Ansatzton im Horn; es liegt eine merkwürdig schwankende Innendynamik im Thema; diese Ansatztöne wirken nicht als Anfangsuntergrund, sie sammeln das Schwergewicht nicht in sich, sondern gießen es in die Fortsetzung (3. Takt) aus. Das liegt schon an ihrer gleichmäßigen (an späterer Stelle noch vervielfachten) Wiederholung, die als melodisches Element im dynamischen Musikempfinden stets spannungserregend wirkt, ferner an der zitternden Ansatzdynamik des Vorschlages; und die harmonische

Spannwirkung des Dominanttones ist umso urkräftiger, als die ganze Hauptlinie in den einfachsten Akkordtönen gehalten ist. Durch ihre kurze Grundbewegung spannt sie sich in verhältnismäßig weiter Auswölbung.

Man übersehe nicht, in welch seltsamem Gegensatz zu diesem robusten Hauptthema das darüberstreichende Begleitmotiv steht. In tremolierend ungefestigten Streicherakkorden vibrierend, ist es wie ein schimmernder Klangschleier ausgebreitet, der dann, von Licht und Schatten übergossen, in zartestem Farbenspiel irisiert. Es durchzittert die Atmosphäre des Themas, die auch in der Anfangsruhe wie dann in den letzten Entspannungen noch durchhitzt und in leichtzersprenkeltes Licht gebrochen ist; von der Gewitterigkeit des 1. Satzes weht noch etwas herüber. Besonders im Gegensatz zur klaren und starken Hauptlinie wirkt dieses Begleitmotiv verschwommen im Nebelzug seiner rasch verstreichenden Akkorde. Wie jene starr und großschreitend, ist dieses von fast unstofflicher Leichtigkeit. Doch liegt gerade im Ansatz der Hauptlinie ein Zusammenhang mit dem Charakter der Begleitfigur verborgen; der eigentümliche Vorschlag der beiden Ansatztöne läßt den Einsatz der Hauptlinie auch ein wenig aus der festen Tongebung verschwimmen, und namentlich die spätere Entwicklung zeigt, wie innig dies mit der Ausgießung der ganzen zitternden Begleitfigur zusammenhängt. Bruckners Musik grenzt in diesem Satz wieder ans Impressive hinaus, was sich auch schon darin äußert, daß die feste Linie einstimmig gehalten ist, während die Akkorde, die zum Begleitmotiv hinzutreten, diesem nicht einen klangfestigenden Unterbau, sondern Zersprengtheit der Konturen erzeugen. Aber auch die Spannung, die in jenen Vorschlagstönen liegt, stimmt zur ganzen atmosphärischen Unruhe, welche das Begleitmotiv ausgießt[1]). Übrigens liegt auch in der Art, wie sich anfangs und noch mehrmals später das Hauptthema mit diesen Vorschlagstönen ankündigt noch ein fernher nachklingender Zusammenhang mit den Ansätzen des Anfangsthemas aus dem vorigen Satz; war auch dort der kurze Auftaktton die tiefere Sekund, so erschien sie gerade in den Höhepunkten mehrfach mit bloß rhythmischer Andeutung des ganzen 1. Themas auf gleicher Tonhöhe. Und so liegen auch in Hauptlinie und Begleitmotiv ganz verschiedene Auswirkungen für die Gesamtentwicklung erspannt; jene durchsetzt,

[1]) Aus diesem Grunde ist auch der Vorschlag unbedingt, wie es die Partitur vorschreibt, in den Takt, nicht vor den Takt zu verlegen.

namentlich mit dem Motiv des 3. Taktes, überall die Satzdynamik mehr im Sinne von Ausbreitungen, während die Begleitfigur die Entwicklungen trägt. So geschieht, was bei Bruckner das Gewohnte ist: höchstens im Themenanfang und überhaupt nur sehr bedingt kann von Begleitmotiv gesprochen werden; die Entwicklung gibt ihm volle Gleichberechtigung, wenn nicht manchmal geradezu ein Übergewicht. Gleichwohl kann innerhalb des Themas diese Scheidung einigermaßen aufrecht bleiben, und so mag auch im Folgenden der kürzeren Ausdrucksweise halber das mit dem 3. Takt einsetzende Motiv als das Hauptmotiv bezeichnet werden.

Die Steigerungsentwicklung legt sich gleich in breite Wellenauswölbungen aus, in viel größeren Bogen als selbst im Scherzo der VII. Symphonie. Sogleich erkennt man das Vordringen des ursprünglichen Begleitmotivs; es schlingt sich, vom 7. Takt neu ansetzend, zu langen Wellenführungen, durch welche zunächst nur schwach und umgestaltet einzelne Teilelemente aus der Hauptlinie ziehen, die erst nach dem Höhepunkt der Steigerung wieder voll zum Vorschein kommt (bei C). So durchtönt die Steigerung selbst einmal (im 8. Takt vom Anfang) der Vorschlagsansatz in den Oboen, charakteristischerweise nicht an der Stelle eines Taktakzentes, sondern vom stürmischen Steigerungszug in einen späteren Taktwinkel verweht; dann scheinen in der Klarinette und hernach immer dichter in den verschiedenen Bläsern Andeutungen der geschlungenen Bewegungsform des Hauptmotivs auf, aber sie alle sind eigentlich nur über den großen Entwicklungsverlauf ausgegossen, der aus dem Motiv der zitternden Streicherakkorde gesponnen ist. Dieses Spiel der Schleierwellen aber ist von solch naturhafter Lebensfülle, daß man es fast nur mehr gefühlsmäßig über all die ausquellende Beweglichkeit seines Aufflutens und rückstürzender Teilansätze verfolgen kann. Verwirrende Fülle ist es fast schon, allein die Oberflächenlinie mit ihren verschiedenen Wendungen, Windungen und Ausstreckungen zu überblicken, und dazu die Verlaufsbedingtheit der einzelnen Teilwellen aus der inneren Formspannung der Gesamtentwicklung. Fast jeder Takt zeigt einen anderen Bogen, einmal mit einfacher Auswölbung zur Höhe, dann Bogenformen leichten Ausgreifens zur Tiefe, neue Anschwungsansätze; andere Bogen wieder zeigen — mit energischerer Gesamtsteigerung — geradlinige

Aufstreckung, oder weitere Kurvenbewegung oder auch nur ein Hin- und Herzittern um einen Ton, all das in wechselnder Unregelmäßigkeit der Längenverteilung und Höhepunktsstellung. Blickt man weiter voraus, so erkennt man auch in Höhepunktsspannungen das gleichmäßige Halten zitternder Höhe; dies gibt dann die seltsam reiche Innendynamik, wo unter hoher Liegestimme weitere Tiefenbewegungen auffluten. Die ganze Entwicklung vollzieht sich eben nicht immer in der Art, daß eine leitende Hauptlinie die übrigen Stimmen mitrisse, sondern vielfach unter innerer Zerspaltung und Aufbreitung.

Verfolgt man nun den ganzen ersten Steigerungszug, so erkennt man, daß das Hauptmotiv nicht mit dem Höhepunkt selbst, sondern erst nach diesem im Wiederverebben der Welle ausbricht (bei C); durch den um zwei Takte zurückliegenden Höhepunkt und schon einige Takte früher ertönt nur der Ansatzton des Themas mit dem Vorschlag, in fünfmaliger Wiederholung, — ein Beweis, daß Spannung für Bruckners Grundgefühl bedeutungsvoller ist als die Erfüllung. Wo nun das Hauptmotiv erscheint, breitet es sich in Wellenkreisungen eines Wechselspieles zwischen seiner Urgestalt in den Hörnern und zurückschlagenden Umkehrungen in den Holzbläsern. Aber wenn dies schon im Laufe eines Abklingens geschieht, so liegt hier eine der Entwicklungsformen vor, wo sich aus diesem gleich wieder neue Steigerung sammelt, also nur eine Teilentspannung vorliegt. Und das vollzieht sich in einer Weise, die gleich ein Bild von der reichen Dynamik dieses Satzes mit ihren vielen Teilströmungen gibt: während die Oberstimme der Streicher tremolierend auf einem Ton (as) verbleibt, schlagen in den übrigen Streichern wieder aufwärts kettende Wellenentwicklungen hoch, zugleich unter ansteigenden Rückungen der Harmonien; gleichzeitig weiten sich unter diesem Neuanschwellen auch die Umbildungen des Hauptmotivs in den Holzbläsern. Mit dem neuen Höhepunkt auf dem A-Dur-Akkord (bei D) erscheint nun im vollen Ansatz wieder das Hauptthema mit seinem Begleitmotiv in einem Bilde, das dem Anfang entspricht: aus der Vereinung springt wieder die Aufspaltung. Freilich liegt nicht nur in einer Verstärkung von Haupt- und Begleitgebilde ein Unterschied zum Anfang, sondern in einem gewissen Verfließen: das Hauptmotiv erscheint nämlich gleichzeitig mit seiner Intonation in Hörnern und Trompeten auch in den mittleren Streichern (Bratsche und Celli) im Tremolo, das sich vom Begleitmotiv über seine Linie ausgießt. Ferner liegt inner-

halb der Hauptlinie selbst ein Verfließen vor, indem ihr Hauptmotiv hier mit den sonst vortönenden Ansatzschlägen zusammengedrängt ist: diese Vorschläge erscheinen mit jedem Taktanfang wuchtiger in der Stoßkraft von Posaunen- und Hörnerakkorden, also hier zugleich als Ansätze des Hauptmotivs selbst.

Dieser Höhepunkt ist unter dem mächtigen Auskreisen der Motive breit gedehnt, wendet erst zur Dominante E-Dur (5. Takt nach D), dann vollzieht sich ein ähnliches Teilabklingen wie vordem; es ist keine eigentliche Rückentwicklung, sondern eine vorübergehende Entspannung der Höhepunktskraft, die sich gleich wieder zu neuer Ausbruchsfülle strafft. Dies drückt sich darin aus, daß die oberste Violinstimme die Rückentwicklung gar nicht mitmacht, sondern in der hohen Spannung ihres gleichmäßigen Tremolos (auf b) verharrt; darunter entsteht nach kurzem Nachlassen der Höhepunktskraft wieder ein neues Erschwellen. (Es sind somit ähnliche Höhepunktsformen, wie sie Bruckner schon im Scherzo der Siebenten gebracht hatte.) Dabei verfließen wieder in neuartiger Weise Haupt- und Begleitmotiv ineinander: ersteres nämlich erscheint (von E an) in den Trompeten genau im Rhythmus des letzteren, nämlich jeweilen mit einer Achtelpause zu Anfang, also durchgängig in Achteln gehalten; damit fehlt zwar sein kraftvoller Anfangston, der aber tönt (zugleich mit einem Achtelauftakt) immer in ganzen Posaunenakkorden dazwischen, sodaß sich zwar die Blechbläser zum vollen Hauptmotiv ergänzen, dieses aber doch in der Einzelstimme in die Rhythmik der Akkordfortschreitungen des Begleitmotivs hinüberfließt. Übrigens verschwimmt es auch in der Melodik ein wenig gegen dieses hin, indem es hier in einer Umbildung erscheint, die mehr wie eine Mittelstimme jener Akkordfortschreitungen aussieht. Wo sich diese Teilentspannung neuerdings zu einem Höhepunkt strafft, erscheint nun das Hauptmotiv wieder in neuer Gestalt: vier Takte vor dem Höhepunktsausbruch auf dem Es-Dur-Akkord (F) erscheint es (im as-Moll-Akkord unter Liegeton b) in den Trompeten, aber nur mit den Achteln seines 2. und 3. Taktviertels; der Ansatzton ergänzt sich aus dem Gegenspiel von Bässen und Pauken, die hier in derbwuchtiger, fast humoristischer Wirkung eingreifen. Sie bringen die Auslösung des guten Taktschlages, zugleich mit einem Auftakt von drei Achteln in das Trompetenmotiv eingekettet; dabei stimmt die Bewegung in bloßen Quintsprüngen als Charakterelement zu den großen Dreiklangschritten des Motivs. Durch diese vier Takte krisen-

hafter Höhepunktsannäherung setzt auch das Begleitmotiv zum ersten Male aus; nur sein Tremolando wahren die Streicher auf gleichbleibendem Akkord. Mit dem Vollausbruch des Höhepunkts (bei F) erscheint es wieder, dazu das Hauptmotiv in Hörnern und Bratschen jetzt in seiner ursprünglichen Gestalt durch vier Takte; hierauf wiederholt sich, gleichfalls nur viermal, sein letztes dreitöniges Bruchstück von sinkendem Oktav- und steigendem Quartsprung, das sich hier durchaus zur Wirkung einer kadenzierenden Fundamentstimme verfestigt; denn es liegt auch der Abschluß des ersten Scherzoteiles vor. Ihm folgt eine Leere, in der nur neben Pizzikatotönen der Bässe die Pauke übrig bleibt, erst in einem Tremolo, dann mit dem Vorschlagsrhythmus des Themenansatzes, somit in einer sehr ähnlichen Weise überleitend wie im Scherzo der Siebenten. Als Ganzes überblickt, zeigt somit der 1. Scherzoteil ein ungewöhnliches Bild der Spannungsentwicklungen: nach den ersten sechs Thementakten beginnt eine breite Steigerung, die eigentlich einen einzigen, bis zum Schluß verlaufenden Bogen einleitet, indem vom ersten Höhepunkt nicht mehr Rückentwicklungen bis zu neu ansetzenden Teilwellen erfolgen, sondern nur mehr zweimalige Teilentspannung mit gleich wieder anstraffenden Spannungsverdichtungen; es ist eine Entwicklung von ganz ungewöhnlich ausgreifender Kraft und von weitester Auswölbungstendenz.

Der ganze Mittelteil (bei G beginnend) ist hingegen bedeutend ruhiger; in ihm verstreichen leichtere Einzelwellen, bald im Dahinhuschen des zitterigen Begleitmotivs in den Streichern, bald im anmutigen Reigen des Hauptmotivs. Fülle und Spannungen bleiben gelöster. Das ganze Scherzo zeigt somit das bei Bruckner häufig anzutreffende Gegenbild zum Steigerungstypus mit dem Höhepunkt in der Mitte. Motivisch und tonartlich liegen gleichwohl alle Merkmale eines Durchführungsteiles vor. Die Ruhe ist von lauter Ansatzregungen und den großen Spannungen der Stille durchsetzt und wirkt im Großen nur als Ansatz zum gesteigerten Wiederausbruch des Anfangs. Besonders der Beginn des Mittelteiles taucht ins Geheimnishafte. In ihm spielen noch die gedämpften Vorschlagstöne der Pauke und unter dem leisen Gegenstreichen des Begleitmotivs folgt dann ihre Auslösung in leichte, erst nur angedeutete Schlingungen des Hauptmotivs (Klarinetten, nach leichten Teilansätzen in Flöte und Oboe);

darunter verliert sich die Wellenlinie des Hauptmotivs im Pizzikato der Celli unter großen Ausbiegungen nach der Tiefe. Über Motivspiel und Klangfarben liegt eine Stimmung nächtlichen Märchenzaubers. — Der gleiche Motivwechsel wiederholt sich unter leichten Veränderungen und Tonartswechsel noch zweimal, bei H und I. Dieser dritte Ansatz aber verliert sich in eine leichtere Verspinnung des Begleitmotivs, worauf (von K an) reigenartig verschlungene Durchführungen des Hauptmotivs folgen, voll leichtgeschmiegter Anmut in einzelnen Orchestergruppen (bukolischen Holzbläserfarben und weichen Streichertönen) verteilt. Gewaltig ist das erste, ganz leise, neuerliche Durchpochen des Vorschlagsansatzes vom Hauptthema in den Hörnern und die ungeheure, geheimnisvolle Kraftspannung, die sich daraus entwickelt und zum Wiederausbruch des Anfangs (bei N) leitet; sie ist in anderm Zusammenhang (s. S. 525) besprochen. Rein motivisch kommt den dazwischenzuckenden Pizzikato-Akkorden eine Doppelbedeutung zu; sie können mit den Achteln des Begleitmotivs wie auch des Hauptmotivs in Zusammenhang gebracht werden; diese absichtliche Unklarheit erhöht ihre Spannung, und sie ist schon in den vorangehenden Takten auf andere Art vorgebildet; nachdem nämlich bei M ein letztesmal in den Holzbläsern das Hauptmotiv zu seiner Reigenweise einsetzte, verliert es sich in gleichmäßig über Achtelbewegung ausgesponnene Verschlingungen, die sich somit schon rhythmisch halb und halb dem Begleitmotiv nähern; das Tremolando des Begleitmotivs freilich fehlt, aber auch von seinem Zittern liegt eine Andeutung im Tremolando des orgelpunktartig untergreifenden Paukentones. Damit beginnt das verfließende, spannungsvolle Ineinander der Motive, die sich dann mit dem Repriseneintritt (N) wieder auseinanderlösen. Im Einzelnen verändert durchgeführt, ist die Steigerungs- und Motiventwicklung wieder gleichartig wie im Anfangsteil, mit den harmonischen Veränderungen statt zu einem Schluß auf der Parallele (Es-Dur) regulär zur Haupttonart (unter Dur-Auflichtung) hinausleitend.

Das Trio ist unter allen Symphoniesätzen Bruckners einer der poetischesten, voll verträumter Ruhe, gleichwohl recht verschieden von dem Scherzo-Mittelteil, der sonst oft bei Bruckner das Trio schon deutlich vorbereitet. Schon das erste Aufblühen der Melodie gehört zu Bruckners innigsten Eingebungen; bemerkenswert ist sie

auch durch ihren Ausdruckswechsel, das plötzliche Umbrechen zu sanften, klagevollen Tönen mit dem Höhepunkt (3. Takt) nach ihrem ersten Aufschwung. Die ersten Ausspinnungen, im Wesentlichen homophon gehalten und sehr farbenreich harmonisiert, schließen die Melodie in mildem Bogen, hernach hebt sie sich zu großen Aufschwüngen. In die erregteren Steigerungen greift ein kurzes, unruhiges Triolenmotiv der Hörner ein (erstmalig im 5. Takt nach B); es ist ein antreibendes Motiv, das denn auch mit den Höhepunkten im geschärften Klang der Trompeten erscheint, hier als ein Symbol der Erfüllung, auch akkordlich stärker ausgebreitet. Mit dem Aufschwellen des Orchesterklanges (C) wandelt sich auch die Melodie zu drangvoll aufstrebenden Bewegungen. Sie trägt in einen gebreiteten Höhepunktsteil, in dem die Streicher zu den erwähnten Trompetentriolen in ein eigentümliches Gegenspiel treten; denn zuerst gelangt die Steigerung zu einem Höhepunkt im 5. Takt nach C, von dem aus eine neu emporgewellte Streicherlinie zu einem zweiten, übersteigernden Höhepunktsakzent trägt (7. Takt nach C) und hernach ebenso zu einem dritten (9. Takt); auch dieser Höhepunktsakkord wiederholt sich nochmals (11. Takt), nachdem diesmal keine Anstiegslinie, sondern leicht dazwischentönende Holzbläsermotive die Höhepunktsschwebe hielten. Die Höhepunktsstrecke zeigt somit nicht nur eine eigenartig durchrissene, von neuen Auftriebwellen durchbrochene Dynamik, sondern auch die ganz charakteristische Umbildung der bisherigen Melodie zu entwicklungsdynamischen Bewegungen: der emporwellenden Streicherlinie in den Anstiegsmomenten, der Trompetentriole als Motiv der Gipfelungen und schließlich im Augenblick der letzten Schwebe der leichtwellenden Holzbläsermotive, die bereits die Hauptmelodie der Rückleitung (dort in den Hörnern) andeuten. Dabei ist der Zusammenhang aller dieser hier entwicklungsmotivisch verwerteten Gebilde mit Teilstücken der vorherigen Melodie ohne weiteres erkennbar. Mit dem Abklingen erscheint eine E-Durmelodie (von D—E), die eine weichere Umbiegung der Anfangsmelodie darstellt. Gegenüber deren leidenschaftlicheren Linienführungen wirkt sie als milde Lösung. Zu den führenden Hörnerstimmen und leisen Pizzikato-Akkorden ertönen auch zum ersten Male in einer Bruckner-Symphonie Harfenklänge[1]). Die

[1]) Bruckner entschloß sich erst nach schwerem Überlegen (Bedenken der künstlerischen Ökonomie paarten sich mit der Angst vor dem Musikdiktator Hanslick!), zu den herrlichen Akkorden des Adagios Harfe bei-

Form dieses ganzen ersten Trioteiles ist somit recht einfach; aus der ersten 16-taktigen Periode hebt sich eine einzige, breit ausgewölbte Steigerungswelle, die wieder in volle Ruhe zurückleitet. Mit ihrem Ausklang in der Untermediante webt sie eine satte Farbe in die harmonischen Zusammenhänge, die über die reichen Einzelwendungen übergreifen. Romantisch in Poesie und Farbenfülle ist auch durchaus die Instrumentaltönung; der Hörnerklang, der am Schluß führend herausbricht, durchwebt schon die ganze erste Streichersymphonik, erst in einer Einzelstimme, dann zu ganzem Akkord schwellend und die Steigerung zum vollen Orchester vorbereitend. Aber wenn man nun diese ganze Entwicklung des ersten Trioteiles näher ansieht, so merkt man, wie aus ihrem einheitlichen Verlauf manche Einzelmomente hervortreten, die an gewisse Hauptpunkte einer Sonatenexposition denken lassen; freilich nur in fernen Andeutungen, aber in einer Weise, die wieder deutlich zeigt, wie bei einer Weitung der einthemigen kleineren Form das Hinstreben zu einer Sonatenform gleichsam vom Untergrunde her erspannt liegt, in lebendiger Wiederspiegelung des einstigen historischen Weges (vgl. S. 502). So deutet sich in der milden Linienbildung bei B von ferne dem Charakter nach (auch in der Tonartswendung zur Parallele) ein Gesangsthema an, allerdings kein neues Gebilde, sondern Umgestaltung des Hauptthemas; und die Stelle von D an entspräche einer Schlußgruppe.

Auch der Mittelteil ist ruhig, übrigens sehr kurz; er beginnt (bei E) in gepreßten Klängen, verarbeitet den Thementeil, der im 3. Takte des Trios mit dem Umbrechen in den zarten Klageakzent aufschien, und leitet in sanften Bogen zur Reprise des Anfangs (bei F). Hier schwillt die Entwicklung rascher auf als vordem; der Grund ist klar: von der Ruhe der Anfangsteile ist schon im mittleren

---

zuziehen, das eigentliche Instrument der Pracht, diesem Satz so innerlich zugehörig, daß alle Bedenken schwinden mußten; es schien ihm selbst noch letzten krönenden Glanz zu verleihen. Das Trio ist später komponiert. Durch die Umstellung, die das Adagio erst an dritte Stelle rückte, klingt nun auch mit der zarten Lyrik dieser Harfenklänge im Trio bereits etwas von der tiefen Klangpracht des Adagios leise an, wie auch sonst in der dunklen Weihe schon seiner ersten Akkorde. — Zu Floderer in Linz, der mit seiner Einwilligung zum Chor mit Tenorsolo „Um Mitternacht" Harfe beigezogen hatte (1886), äußerte Bruckner (mündlich): „Es ist eigentlich merkwürdig, daß Du Dir gerade eine Harfenbegleitung ausgesucht hast, ich kann die Harfe gar nicht leiden". (Mitgeteilt in Gräflingers Briefausgabe S. 29. Verlag Bosse, Regensburg.)

Trioteil etwas vorweggenommen. Schon die ersten acht Thementakte weiten sich mit ihrem Ende in hochaufschwingenden Melodieumgestaltungen gegen die Steigerungen hin, die sich gleich in heller Klangfülle entfalten. Den Schluß durchrauschen wieder die Harfenklänge, und leise hohe Flötenfiguren von milder Auswölbung überspielen den stimmungstiefen Ausklang. Das Sehnen und die verhaltene Leidenschaftlichkeit der herrlichen Anfangsmelodie schweben zu befreiender, sanfter Klanglyrik aus.

### *Adagio*

Neben allen schöpferischen Wundern schließt auch die Form so Unerschöpfliches in eine Einheit, daß nur die Schau im Großen die Fülle umfaßt. Sie enthüllt eine überraschende Einfachheit der Riesenbogen, aber schon die Themen zu übersehen, muß dem Ungeschulten schwer fallen, da sie selbst in fortwährendem Wachstum neue Fülle erschwellen lassen. Niemals noch, auch von Bruckner nicht, waren Themen von solcher Ausdehnung geschaffen, und was scheinbar eine Menge einzelner Gedanken, entwickelt sich als große Geschlossenheit. In den Themen selbst liegt hier die reinste und deutlichste Entfaltung des Brucknerschen Formtriebes.

So ist schon das erste eine große Ausgießung, sein Schwellen als der Forminbegriff, der Weg von der Urspannung bis zur Erfüllung als der Sinn des Themas zu verstehen. Und glaubt man eine breite Einheit umfaßt, so erweist auch sie sich nur als Teileinheit, Ansatzspannung des ersten Themenkomplexes. Im ersten Anfang ersteht ein Klangatem, ein tiefschwerer Hauch, im seltsamen Gleichmaß ungleicher Innenbewegung; der große Rhythmus überwölbt synkopische Unterbebungen, und durch die Grundbewegungen wellt der Brucknersche Lebensatem wechselnder Zwei- und Dreiteilung. Klänge der Stille und Weihe, fast noch im Lautlosen von königlicher Pracht. Man mag sie Begleitung der späteren Melodien nennen, selbst formdynamisch sind sie etwas anderes, von ihrer seelischen Fülle ganz zu schweigen; ihr Inhalt ist nicht die Stützung und längst nicht allein die Untertönung all des Kommenden, sondern das Schwellen. Das liegt auch im Drängen ihrer geheimnisvollen inneren Rhythmik, deren jede leise Stoßwelle die nächste treibt. Diese Urklänge im Des-Dur sind reinster Wille, und sie rufen erst ein Erschwingen und Klingen im Wellendrang ihrer Oberfläche hervor; das ist ihre erste

Aufbauschung. Voller Triebkraft bildet ihren Oberflächenrand erst der Durterzton f, dann entkeimt ihnen darüber nach zwei Takten die Quinte as, lang gezogen in der Sehnsucht eines erwachenden Urtones, erst gar nicht aus dem Klang herausgehoben, nur das Ausschwellen seiner Oberfläche bis zum längst mitschwingenden Quint-Naturton. Daher auch zuerst sein zweimaliges Ertönen an synkopischer Taktstelle, das nur in der langsameren Wellenbewegung der ruhenden Oberfläche die tieferen Grundwellen zu spiegeln scheint; von da aus schwillt er zugleich in erste melodische Spannung aus. (Darum schreibt auch Bruckner in diesem 3. Takt zu den gesamten Tiefenklängen: „Ohne Anschwellung", während er ausdrücklich nur diese Oberflächenspannung durch ein Crescendo bis zum Ansatz eines melodischen Werdens zart hervortreten läßt; andrerseits will er diesen herauswachsenden Melodieton auch im Dunkel der Untertönung gehalten und mit ihr verbunden, darum fordert er die „G-Saite".) Es ist die Geburt der Melodie aus dem Klang, und kaum ist ihr Keimton erstanden, so hebt ihn das innere, von unten aufdringende Schwellen in die erste melodische Regung, zur Ausbiegung in den oberen Nachbarton, und kaum daß dieser in elastischer Oberflächenspannung berührt, schlägt die Bewegung wieder zurück. So entstand mit dem Melodieanfang nur eine Aufbauschung der Welle, und ihr folgt das ruhig kreisende Rückwellen: das Ausschwanken zum unteren Nebenton mit dem 5. und 6. Takt; dazwischen aber (mit dem Beginn des 5. Taktes) in den Klängen selbst die Symbolik der Rückspannung: das Einsinken ins Moll. Wieder erhärtet sich an Bruckner, daß höchste Kunst höchste Naturhaftigkeit, und daß in deren Gesetzen das höchste Formgesetz liegt. Vom heiligen Fühlen der Urschöpfung beseelt, schöpft hier Bruckner alles Gebilde aus dem Grundbeginn.

Und wie das Schwellen des Klanghauchs erst den Ton voll singender Spannung erzeugte und aus seinem Schwanken das erste Motiv, so treibt es voller Weitendrang das Motiv in die Melodie: Befreiung aus den Untergrundklängen ist das sehnende Ausspannen der beseelten Töne zu hohem Bogen (Ende des 6. Taktes), in die kleine Sexte und das Zurücksinken[1]). Volles Eigenleben der Melodie ist erwacht. Es ist auch der Augenblick, da Bruckner aus tiefstem Weltgefühl die lebensvolle Erstehung mit neuen Klangfarbensymbolen

[1]) Dieses sekundweise hinabstreichende Motiv trägt verborgenen Zusammenhang mit der Geigenfigur aus dem 1. Scherzotakt.

überbreitet: während ein Leuchten von innen her mit der Harmoniewendung zur Kreuztonart erstrahlt, durchdringen instrumentale Farben bedeutungsvoll die Aufspaltung von Melodie und Klängen; zum bisher alleinigen Streichorchester treten als Verstärkung der Melodiestimme Holzbläser: Helle und Klanghauch der Beseelung; auf die Akkorde senken sich Tubenklänge: Symbole mystisch-religiösen Urdunkels. Auch dieser Farbenakzent ist mit seiner Spaltung voll geheimen Sinnes, denn zu diesem Dunkel wie zur Helle der leuchtenden Welt weiten sich die Ausspannungen des Werkes.

Das Wachstum trägt in die ersten größeren Bogen. Aus dem Motiv der ersten Erhebung schwingt sich die Melodie weiter auf, zu noch höherem Ansatz, wieder mit sinkender Sekundbewegung zurückstreichend (9. und 10. Takt). Die Entwicklung baut sich organisch; im Anstieg und Aufschwung ruft sie nun die Urgebilde des Anfangs wieder wach, und bedeutungsvoll schwinden auch wieder die Holzbläserverstärkungen: mit dem 11. und 12. Takt fügt sich das erste Motiv in den großen, zur Höhe ausgespannten Bogen; der erste Ansatz kehrt als Teilansatz wieder, dann (mit dem 13. und 14. Takt) ein zweites Mal, noch einen Halbton höher ansetzend und mit der Tiefenwendung diesmal weiter, um eine Quart, ausholend (hier treten die Klarinetten wieder dazu!) im Anschwung vor der letzten Gipfelung. Und durch sie breitet sich (15.—17. Takt) die Melodie in einem (fast typischen) Motiv des Emportragens und der Weitenentfaltung, zweimal in großer Umspannung zurückgreifend und zuletzt mit belebender Anschleuderbewegung (in Quintolen, äußerlich dem „Doppelschlag" gleich) zum ragenden Höhepunkt (17. Takt) emportreibend. Hochragend wirkt er namentlich noch durch die Raumsymbolik des Wiederabsturzes; mit dem Rückschwung zur Tiefe verbindet sich (im 18.—20. Takt) die melodische und die harmonische Rundung des ganzen Bogens (Wiederabschluß auf dem Des-Dur-Akkord; von der Bedeutung des hinzutretenden *ces* wird gleich zu sprechen sein); auch die Klangfarbe des Anfangs, (bloßer Streicherakkorde,) ist mit dem Absturz wieder erreicht. So ist trotz des Tiefengegensatzes dieses letzte Bruchstück (18.—20. Takt) doch in den Gesamtbogen eingefügt und die Entwicklung bis zur ersten vollen Pause über diesen jähen Aufriß hinweg geschlossen[1]). — Genau mit dem Ansatz des Höhepunkt-

[1]) Wunderbar kühn und doch von überzeugender Klarheit ist daher der Entwicklungsaufriß des Themas: zwei gleichartige, lange steigernde Ansätze (Takt 1—10 und 11—17) und nach der sturzhaften Rückwendung





teiles (15.—17. Takt) trat zu den früheren verstärkenden Klangfarben das volle Orchester. Hier hob sich auch die Harmonik gegen das lichte, in der Dreiklangskonsonanz aufhellende A-Dur hinaus, zu dem schon frühere Kreuztonartswendungen, aber in gepreßten Dissonanzklängen, vorgeleuchtet. Der gesamte Bogen wölbt sich auch wieder über einem einzigen liegenden Baßton (*des*, bzw. *cis*) auf, wie von einem inneren Gravitationspunkt zusammengehalten (vgl. S. 359). Es wäre demnach unzulänglich zu analysieren, der Satz beginne mit diesem und setze sich mit jenem und jenem Motiv fort usw., denn die Einzelmotive sind nicht wie Zufallseinfälle gereiht sondern motivische Entwicklungsstadien.

Das Bisherige ist nur ein Ansatzbogen. Mit einem neuen, dem zweiten Thema erheben sich die folgenden Takte abermals aus der Tiefe. Im Motiv ihrer ersten beiden Takte (21. und 22.) liegt noch ganz der Ausdruck eines Suchens und Sehnens; aus ihm hebt sich dann in hochfeierlichen Klängen ein emportragender Zug, und er gießt sich in die Akkorde aus, die mit Harfenrauschen[1]) die vier Endtakte (25.—28.) durchfluten; es sind herrlichste Farbenwunder, in der Grunderschütterung jedes einzelnen Klangwechsels von neuem überwältigend. Sie sind ganz Ausspendung, ganz Erlösung im Segensstrom dieser Musik. Eine Art von Klangerlebnis, das bei noch so viel äußeren Nachahmungen nur Bruckner eigen.

Diese Klänge nun sind Krönung und Ausbruch nicht nur der ihnen vorangehenden Steigerung, sondern in weiterem dynamischem Sinne auch der Entwicklung von Anfang an. Denn der Steigerungszug vom 21. Takt an ist zwar neues Thema, aber nicht im Sinne eines Gegensatzes, sondern einer Erfüllung. So ist auch der Tiefensturz mit dem Ende des ersten Themenbogens nur ein Teilende, und es nimmt in der für Bruckner kennzeichnenden Weise gerade vor dem Neuaufschwung gegen die herrlichste Ekstase den Einschlag religiöser, choralartiger Klänge zugleich mit dem Rückschlag ins bange Dunkel auf. Schon vom 18. Takt an liegt eine Annäherung an choralartige Klänge vor, deutlicher werden sie mit dem Neuansatz aus der Tiefe

eine Abschlußbildung (Takt 18—20). Die Kraftverteilung ist also wieder (trotz der Kürze des entladenden Teiles) die einer „Barform" (Lorenz); vgl. S. 461, 850 und 1033.

[1]) Vgl. die Anm. S. 1057. Es ist auch zu achten, daß die Harfe nicht gleich aufdringlich einfalle.

im 21. und 22. Takt, und ganz unmittelbar ersteht ein Choral im ersten Anstieg, der sich daraus erhebt, wobei denn auch die gewohnten Posaunenklänge mit einsetzen. Der Höhepunkt mit der herrlichen Akkordausgießung ist zudem eine weitere Steigerung gegenüber dem des ersten Themenbogens vom 15.—17. Takt; dies auch in harmonischer Hinsicht: dort das Aufleuchten bis ins helle A-Dur, hier das Aufbrechen des Klangleuchtens ins blendende Farbenspiel des Akkordwechsels.

Die beiden Entwicklungsbogen, vom 1. und vom 2. Thema, bilden zusammen ein Ganzes; das erste ist eine gegen das zweite gerichtete Ansatzspannung, und dies bestätigt von andern Gesichtspunkten her dann auch die Überschau über die Gesamtanlage des Satzes, ferner an einer (noch zu besprechenden) Stelle das Empordringen der Klänge dieses zweiten Themas unmittelbar aus dem ersten. Sehr klar und überaus feinsinnig gibt Bruckner auch in der Harmonik der Zusammengehörigkeit der beiden Themenbogen Ausdruck: indem er den ersten, wie erwähnt, wieder in das Des-Dur des Anfangs zurückleitet, schließt er ihn, aber zugleich öffnet er ihn gegen das Kommende durch Zusetzung der Sept ces; so liegt einerseits Rückrundung mit dem Anfang, andrerseits dominantische Spannung der umgreifenden Gesamttonart Des-Dur gegen den Ges-Dur-Eintritt des 2. Themas vor[1]). Die Zusammengehörigkeit bedeutet keine motivische Abhängigkeit, — die punktierte Rhythmik des 21. und 22. Taktes als Abhängigkeit von der des 4. Taktes aufzufassen, ginge wohl zu weit; doch ist nebst Charakter- und Klangfarbengemeinsamkeit der aneinander grenzenden Teile (18.—22. Takt) auch allgemein die große Aufschwungbewegung, das Aufstreichen gegen das Licht, beiden Themen gemeinsam. Jene Aufschwungbewegung erscheint, ohne Motivgleichheit im engeren Sinne, beim 2. Thema nur noch zusammengedrängter. Alles das ergibt sich aus dem Verhältnis von Ansatzspannung und Erfüllung.

Die Zusammengehörigkeit beider Themen wird noch klarer dadurch belichtet, daß auch die beiden nächsten Themen —

---

[1]) Nur der Ansatz erscheint übrigens in Ges-Dur; die eigentliche Tonart des 2. Themas ist die Parallele b-Moll, auf deren Dominante es nach einer des-Moll-Ausweichung auch schließt. Trotz seiner herrlich ausschwelgenden Harmonien ist es nicht etwa regellos der Klangschönheit absoluter Fortschreitungswirkungen hingegeben, sondern zeigt diese zugleich in ganz bestimmte tonale Verhältnisse eingedämmt: subdominantisch mit seinem Eintritt, ist es in der Parallele gehalten und spiegelt gegen den Hauptgrundton *des* unter Mollwendung zurück.

der Satz hat im ganzen vier — untereinander in ganz gleichartigem Verhältnis stehen, dabei gegenüber dem ersten Themenpaar in gegensätzlichem Charakter und innerlich gegensätzlichem Wandlungsweg. Vor ihrem Eintritt folgt noch eine zusammengedrängte Wiederholung der beiden ersten Themen, die aus der expansiven Aufschwungsekstase und den ausgewölbten thematischen Formlinien bedingt ist. Das 2. Thema schloß in F-Dur, der bei Bruckner sehr häufigen Mediantwendung; aus den Des-Dur-Klängen des Anfangs erhebt sich (bei B) diesmal schon nach vier Takten die Gipfelungsfigur des 1. Themas (in H-Dur), derart, daß dieses auf zehn Takte zusammengedrängt ist; die Verkürzung entspringt der Formlogik, indem die Entwicklung an sich nun nicht mehr des Schwergewichts bedarf, wie dies bei Bruckner oft in Wiederholungen zutage tritt. So fehlt auch die Erstentwicklung aus zwei vorantönenden Takten. Wie nun gleich der Höhepunkt (aus dem früheren A-Dur) nach H-Dur gewandt ist, so rückt das Ende des 1. und das ganze 2. Thema um einen Ton höher als bei ihrem erstmaligen Ertönen; dies gibt der Wiederholung zugleich die Wirkung eines Steigerns, einer verborgenen Sequenzanlage; die architektonische Bedeutung der Harmonik ist nicht nur von durchdringender Zielbewußtheit, sondern wölbt ungemein weite Teile zusammen.

Nach vollem Abklingen des 2. Themas setzt (bei C) ein drittes Thema ein, vermittelt durch eine kurze, ausdrucksvolle, grüblerisch zur Tiefe weisende Hornmelodie. Schon das ist bedeutungsvoll und kündet eine Wandlung an; denn das neue Thema weist auf eine ganz andere, den beiden ersten entgegengesetzte, nämlich stark zu Tiefenbewegungen gerichtete Entfaltung. Das ist nicht so zu verstehen, als ob sich in ihm überhaupt keine steigenden Entwicklungen fänden; die erstehen überall, und Steigerung gehört zum Entwicklungsbegriff an sich, aber jenen gegenüber liegt schon im Thema überwiegend ein Zug ins Dunkle, in Tiefenregionen. Schon in seiner Entwicklung sind die Anstiege kürzer und von geringerem Auftrieb als in den bisherigen Themen; vor allem aber liegt dies im Charakter des Themas, das die Schatten und Geheimnisse auch in seinem Ziele sucht: es ist Vorbereitung des Themas der dunkelsten Mystik, des kommenden vierten. So sind auch gleich die Klangfarben des 3. Themas versponnener und von geringerer Fülle. Es ertönt im Streichertremolo,

stellenweise von leisen Holzbläserlinien durchzogen, seine Hauptmelodie erscheint in der Tiefe darunter, im Cello. Zwar flackert dabei ein helleres E-Dur auf, aber das bewirkt nur Hervorhebung der späteren Tonartsdunkelungen, zu denen das Thema fortwährend, immer wieder von lichten Neuansätzen aus neigt. Entscheidend für Bruckners Grundfarbe ist nie der Ausgang, sondern das Ziel[1]). Auch in diesem Thema, dem Sextsprung und dann dem Oktavsprung (2. Takt) abwärts, liegt ein heiß sehnender Ausdruck; er gewinnt etwas Verzücktes, als umschwebten die Töne eine Tiefe und als sollten heiligste Wunder entschleiert werden; das Thema ist ganz Erwartung. Sehr eigenartig ist denn auch der Aufbau: schon der dritte Takt beginnt — in der Melodie wenigstens — als leichte sequenzartige Steigerung, die der vierte mehr zu ruhig auswogendem Ausgleich zu wenden scheint, während nun ganz plötzlich der 6. Takt durch harmonische und melodische Tiefenrückung, gleichzeitig durch das pp, eine ganz andere Willensregung verrät; das Thema öffnet Abgründe, und schon diese plötzliche geheimnisvolle Schattenwendung führt als Neuansatz tiefer dem Ausdruck des Bangens und scheuen Harrens auf Kommendes entgegen; so ist auch sein Melodieaufstieg (vom 6. u. 7. Takt), der einzige durchgreifende der ganzen Linienentwicklung, und seine Gipfelung im plötzlichen Emportragen um eine große Sext ist ganz im Ausdruck ekstatischer Verzückung gehalten.

Nach dem neuntaktigen Melodiebogen öffnet sich eine Leere von 2 Takten (vor D); sie ist nur von einem tremolierenden Ton (II. Viol.) durchzittert und von einer einfachen, geradlinig sinkenden Linie in zwei Oktaven durchzogen (Flöte, dann Klarinette); motivisch ist sie nur Nachklang des zwei Takte zurückliegenden Melodieabstiegs. Damit wirkt, während sie raumdynamisch als ein weit durchstreichender Aufriß erscheint, der Tiefenwille des Themas und die bangende Verheißungsstimmung in ihr nach, wie ein Ausklang und Zwischenklang der Leere stets bei Bruckner etwas vom Formwillen der Entwicklung erkennen läßt. Diese zwei Takte sind bereits eine Vorbereitungsspannung geheimnisvollster Art, und auch gleich der weitere Neuansatz (bei D) zeigt die Hauptlinie (diesmal auch in den Bratschen) ins pp gerückt; ihre neuntaktige Entfaltung ist noch

[1]) Vgl. S. 691. Es ist bemerkenswert, daß hier schon die mit der Neunten gemeinsame Tönungsweise, die Richtung gegen das Dunkeln, sichtbar wird, während die umgekehrte Harmoniestrebung, die der düsternden Ansätze gegen umso helleres Auflichten die Fünfte beherrschte.



beseelter, von höheren Gegenstimmen (Solo-Violine) zart aufschwebenden, seraphischen Ausdrucks überspielt (auch von imitierender Flötenstimme). Abermals verzittert der Ausklang in die Leere: durch zwei Takte ist wieder bloß ein tremolierender Ton (h der II. Violine) gehalten, und die geradlinig sinkende Linie erscheint in der Klarinette; aber höchst eigenartiger und echt Brucknerscher Geniezug ist in dieser hochgespannten Stille noch das kurz hindurchgeworfene, leicht aufgekrümmte Motiv in der I. Violine (10. Takt nach D), eine leise und wirr aufzuckende Bildung hochmystischer Art[1]) vor der Erschließung des letzten Tiefenblicks, des kommenden neuen Gebildes. (Über seine Einführungsweise vgl. auch S. 425f.).

Dies vierte Thema (11. Takt nach D) ist der dunkelste, innerste Kern des Satzes und der Symphonie überhaupt, vielleicht auch des gesamten Brucknerschen Schaffens. Es ist höchste Weiheempfängnis und höchste Geheimnishaftigkeit, tiefdunkles Mysterium inmitten des prangend feierlichen Werks; in Ausdruck, Erhabenheit, Schwere und tiefleuchtender Pracht ein unvergleichliches Wunder künstlerischer Eingebung.

Nur wer selbst das hochherrliche Thema unzählige Male empfangen hat, dem beginnen sich auch all die Unendlichkeiten und die Schönheit aufzuschließen, die aus dem rätselhaften Grundleuchten dieser Klänge aufdringen. Nichts reicht an sie. Je mehr man sich ihrer Weihe nähert, in desto tiefere Stille entrückt sie sich. Die Klänge selbst sind die von Bruckners größtem religiösem Erlebnis: ein Tubenchoral; sein Dunkel aber ist von einem flackernden Strahlenschimmer umhüllt, leise im Tremolo erzitternden Geigenklängen. Hier sind neue Seelenbereiche aufgerissen. Es ist schon gleiche Grundfarbe und gleiches Grunderlebnis, wie es sich hernach im Adagio der IX. über das Tubenthema des „Abschieds vom Leben" ausgießt. Dunkles Aufschimmern liegt auch in den harmonischen Klangfarben, dem weihevollen Anheben im C-Dur-Dreiklang, aus dem sich die hochfeierlichen Akkorde

[1]) Die beiden Takte ertragen ein gewisses unauffälliges Zurückhalten im Zeitmaß; an späterer Analogiestelle (9. u. 10. Takt nach L) schreibt Bruckner ausdrücklich ein ritardando vor; wenn er es hier unterließ oder vielleicht übersah, so geschah es sicherlich aus dem Gefühl, daß es sich von selbst ergibt. Deutlicher als die Zeitmaßveränderung bleibt für die Wiedergabe die große Erwartungsstimmung, der jene nur dient.



gegen subdominantische Eindüsterungen wenden. Segen, reinste und stille Hoheit ruht im unendlich schönen Melodiegang[1]). Doch ehe dieser und die Weiterleitung des Themas zu verfolgen, zwingt die Formbetrachtung, bei seinem Zusammenhang mit den übrigen Themen zu verweilen.

Wie zu diesem Thema das vorherige dritte im Ausdruck von Verzückung und geheimnisvoller Erwartung hinstrebt, so dient es ihm: es bereitet auf seine Weihe und dringt gegen sein Dunkel. Bruckner zeigt das 3. und 4. Thema in seltsamem Gegenbild zum 1. und 2. Wie diese gehören sie zusammen, eines als Vorbereitung, das andere als Erfüllung, wie dem Charakter nach so auch formal. Das dritte Thema sucht die Tiefe wie das erste die Höhe; dieses drang in die leuchtendste Ausgießung (2. Thema), jenes in den verborgensten Urschoß. Das vierte Thema ist in den symphonischen Weltregionen der Gegenpol des zweiten; in diesem geschah das Mysterium des Lichtes, hier entschleiert sich das des dunkelsten Bereichs. Und so kehrt auch der Tubenchoral nur ein einziges Mal ganz kurz im Laufe des ungemein langen Satzes wieder; er bleibt der kostbarste Kern, der sich nur in den größten Augenblicken erschließt. Ein anderer hätte mit solchem Thema geprunkt — und allen Grund dazu gehabt —, hätte es weithin in glänzenden Verarbeitungen hinausgehoben, Bruckner wahrt es keusch und weiht es den letzten und stillsten Geheimnissen.

So hängt auch dies Tubenthema in seiner Weiterführung wieder mit dem 3. Thema zusammen; wie es ihm enttaucht, so löst es sich in dieses zurück. Blickt man nur wenige Takte voraus, so erkennt man, wie die Steigerungen, die sich aus dem Tubenthema ketten, an ihrer Gipfelung (4. Takt vor E) wieder in den Anfang des 3. Themas ausbrechen; aber schon mit der ersten Weiterspinnung der vier Kerntakte liegt in den weihevoll aufschwebenden Melodien (vom 15. Takt nach D) ein erst versteckter, dann immer deutlicher herausschwellender Anklang an die Fortspinnungslinien aus dem 3. Thema. Diese herrlich beseelten, unter dem Weiterflackern der tremolierenden

[1]) Das Thema erfordert ein recht langsames Zeitmaß, ohne daß man hinterher ins Dehnen komme. Für die Wiedergabe kann es die geheimnisvolle Wirkung erhöhen, wenn man die leichten Stärkeschattierungen, die sich in der Tubenmelodie von selbst entfalten, durch die tremolierenden Geigen nicht mitmachen, sondern sie vollkommen gleichmäßig darüber flackern läßt; sie sind mehr als „Begleitung", sind selbstbestehendes mystisches Klangsymbol.



Geigen hinantragenden Melodien sind dabei in der Höhe (Holzbläser) von Entwicklungsmotiven flugartiger Ausbreitung überspielt, die ganz der Dynamik und dem Verzückungsausdruck des gelösten, seligen Emporschwebens entspringen. In der Tat ist die ganze Bewegungsfülle, die das 4. Thema einschließt, einem Herabbringen, der Darreichung eines Heilsmysteriums und dem Wiederentschweben nach dem Augenblicke seiner ekstatischen Empfängnis vergleichbar[1]). Formal aber liegt schon in der Wiederkehr von Elementen des dritten Themas ein Beweis, wie dieses und das vierte zusammengehören; ihre Einheit kann man so kennzeichnen, daß sich das vierte Thema nur als der Kern der Entwicklungen des dritten aufschließe.

Nach solch eigentümlichen Formgedanken baut Bruckner diesmal einen Satz aus vier Themen auf: zwei zusammengehörigen Themenpaaren, in deren jedem das erste Thema eine auf das zweite gerichtete Spannung enthält. Der gesamte Grundplan ist sofort leicht überblickt, wenn man jedes Themenpaar als ein Ganzes zusammenfaßt. Die beiden Themenpaare reihen sich abwechselnd, sodaß ein rondoartiger Gedanke durchscheint, aber unter starken Veränderungen, Durchführungen und vor allem unter der tragenden Gestaltungskraft symphonischer Steigerungswellen. Auch erscheint dabei einmal — aus Gründen, die sich dann aus der Entwicklung selbst erklären — das 1. Thema ohne das 2. Aus den ungeheuren innern Entwicklungen entfaltet sich der Gesamtumriß in folgender Themenanordnung,

[1]) So hat man das Thema (ohne daß an irgendwelche motivische Ähnlichkeit dabei zu denken ist) mit Wagners Gralsidee verglichen — der Vergleich ist denkbar, Folgerungen daraus, Verdeutlichungen im darstellerischen Sinn oder gar Identifizierungen werden gleich seine Gefahren; so wenn man Lohengrin- und Parsifalgedanken hineingeheimnißt. Es ist ein rein seelischer Vorgang einer Empfängnis und Offenbarung. Nicht der Engel bedarf es, die sich zur Tiefe senken und ein Heilsgeschenk darbringen, und nicht eines Gefäßsymboles, um eine ganz seelische, allen Begriffen ferne Eingebung wie dieses vierte Thema ins Erlebnis zu versenken. Dieses wird eher durch solche Bilder getrübt, mögen sie auch den herrlichsten Heilsmysterien der Kunst entstammen. Auch ist die Grundstimmung, in die all das bei Bruckner eingesponnen ist, eine von Wagner grundverschiedene. Nicht die Vorstellung, sondern die Dynamik ist die gleiche wie bei diesen poetisch-religiösen Vorgängen oder auch wie in vielen malerischen Darstellungen verschiedener Ereignisse, bei denen eine Heilsempfängnis in der großen Bewegungsfülle der weitgeöffneten Himmel zum Ausdruck kommt.



deren Vorwegnahme im Großen bei den ungewöhnlichen Ausmaßen das Aufbauverständnis erleichtert: dem bisher Ausgeführten folgt nach einer kurzen Überleitung wieder der Anfang (F) in sehr groß ausgespanntem Bogen, dann (bei K) wieder das zweite Themenpaar, darauf (bei N) wieder das erste Themenpaar in allerstärkster Steigerungsentwicklung; dieser folgt dann (4 Takte vor X) noch ein Schlußanhang, in dem zuerst durch 4 Takte der Anfang des zweiten Themenpaares (das 3. Thema) angedeutet ist, dann das Anfangsthema in Umkehrungsbildungen herrscht. Dies gemahnt äußerlich an manchen Satz der Klassiker; die inneren Vorgänge aber sind so verschieden und selbstgewichtig, daß neben ihnen die Regelmäßigkeit der Themenabfolge im Gesamtumriß leicht überhört wird; das Wesentlichste bleibt auch an ihr, daß sie auf einfache, letzte große Bogenüberwölbungen weist. Sie ist so schlicht, daß sie auch ohne weiteres schematisch darstellbar ist. Soweit dem Überblick eine kurze Kennzeichnung der Hauptthemen mit Buchstaben dient, ist es am einfachsten, das erste Themenpaar als A, seine beiden Teilthemen als $a_1$ und $a_2$ zu bezeichnen, das andere Themenpaar als B, seine beiden Teilthemen als $b_1$ und $b_2$. Dann sieht die rondoartige Abfolge so aus:

| A | B | A | B | A | Schlußanhang |
|---|---|---|---|---|---|
| ($a_1$ und $a_2$) | ($b_1$ und $b_2$) | (nur $a_1$) | ($b_1$ und $b_2$) | ($a_1$ und $a_2$) | ($b_1$ und $a_1$) |

Der Satz bliebe hingegen zersplittert und hielte einer Zusammenfassung nach seinen Themenbogen nicht stand, wenn man ohne Erkenntnis der paarigen Zusammengehörigkeit jedes der vier Themen oder gar noch abgeleitete Zwischenbildungen für sich herausheben würde. Das Bild, das dann zum Vorschein kommt, wenn man in dieser Tabelle nur die untere Zeile betrachtet, müßte nach Willkür aussehen, — ein Beweis mehr, daß die Themen selbst bei Bruckner erst aus der Dynamik der Entwicklungsbogen ihren vollen Sinn gewinnen, der sie selbst nur dienen.

Im Einzelnen stellen sich nun die Entwicklungswege nach Eintritt des 4. Themas ($b_2$) folgendermaßen dar. Seinem Erscheinen und Wiederverschweben in den Linien des dritten folgt zunächst (bei E) ein noch weiteres Aufschweben in letzte Höhenklänge; auch sie durchbreitet herrliche Weihemystik. Sehr merkwürdig ist dabei die Umrückung der Rhythmen in das dreiteilige Taktmaß; auch in ihr liegt

eine Auflösung in ferne Ungreifbarkeit. Alleinige Hornstöße, leise durch einen Ton gezogen, leiten auch hier erst voll Erwartung ein. Im übrigen ist rein motivisch die ganze Teilstrecke vom Anfang des 3. Themas getragen, der sich als Ausbreitungssymbol durch die Leere der hohen Holzbläserklänge spannt. Auch die darunter verstreichenden Motivzüge der Klarinetten (meist parallele Sexten) sind Umkehrungen aus der Weiterleitung des 3. Themas, und sie sammeln sich zuletzt (4 Takte vor F) in den Streicherklängen zu Neuansätzen, die sich nicht erfüllen und wiederverwehen, gegen das Weitere öffnen, wie es in solchen nachklingenden Teilen Bruckners Art ist.

Nicht motivisch, sondern der Klangfarbe nach (tiefe Streicher) und harmonisch (mit Abschluß auf $As^7$) lösen sie das Wiedererscheinen des 1. Themas in der Grundtonart Des-Dur aus. Bald erkennt man aber kunstvolle Rückverkettungen mit dem Vorangehenden; durch das erste Motiv ziehen sich Nachahmungen in einer Hornstimme, in denen noch ein Nachklingen der Hornstimme bei E liegt, und nach erstem Anstieg öffnet sich das Thema gegen zwischentönende Höhenweiten (7. u. 8. Takt nach F), die motivisch wie der ganzen Entwicklungs- und Stimmungsregion nach genau dem vorangehenden Ausklang (vor F) entsprechen. Wieder dringt Bruckners Raumblick durch, der im Laufe der Satzentwicklung mehr und mehr die Gefüge gegen Weitenwirkungen hin durchreißt. So auch nach einem neuen, wieder von Tubenakkorden gedunkelten Ansatz des 1. Themas mit dessen Ausklang in den 2 Takten vor G. Schon diese zwei bisherigen Ansätze weisen auf bedeutend weitere Entfaltung des Themas. Es sind vor allem auch weitere Steigerungen seines ekstatischen Höhenzuges. So sind sie von weitgewölbten Linien (der I. Violine) getragen, die sich gleich zu flugartiger Bewegung weiten, über den II. Violinen, die das sinkende Teilmotiv vom 7. Takt des Themas in breiter Tonfülle verarbeiten, bald aber gehen auch die II. Violinen in die Bogen der ersten mit auf. Die Teilmotive sind überhaupt ineinander gedichtet: das erste (vom 3. Takt des Satzanfangs) erscheint mehrmals in Posaunen-Akkorden und Bässen, als lastende Urspannung in der Tiefe, später verliert es sich, und es tritt mehr und mehr von diesen Tiefeninstrumenten aus ein Anstiegmotiv hervor (zuerst bei H), eine Umkehrung des sinkenden (nunmehr hauptsächlich in hohen Bläsern erscheinenden) Teilmotivs; durch diese gleichzeitigen Gegenstrebungen entstehen mächtige Druckwirkungen in der Wellenverdichtung; sie sind erst auch von weit auskreisenden

(im Sinken mit den Holzbläsern unisonen) Wellenlinien der Streicher durchzogen, die dann vom Höhepunkt weg (9. Takt nach H) ganz in die sinkende Motivform übergehen, womit sich die abstillende Rückleitung ergibt. Herrlicher Ausdruck der druckhaften Steigerungsgewalt ist es auch, wie jener Höhepunkt in zersprengende Dissonanzwirkung aufgebrochen ist. Bis über ihn hinaus ziehen die schwellenden synkopischen Innenrhythmen des Themas, von I an verschwinden sie zugleich mit der ganzen Spannungsauflockerung, gehen in ein Tremolo auf, und von da beginnt auch diese ganze Themenentwicklung gegen dünne Höhen auszustreichen. Diese schon in den vorherigen Ansätzen zutage getretene Ausklangsweise ist selbst nur Ausdruck des ungeheuren Aufschwungs im Thema, Auswehen seines Auftriebes bis in gelöste Klangsphären. Überall tritt wieder mit der Raum- die Motivplastik in Erscheinung; aus dem letzten sinkenden Teilmotiv ketten sich in immer höher ausgreifenden Ansätzen die Violinstimmen, wobei sie zuletzt (5. u. 6. Takt nach I) das Motiv zu schwebend gewellter Figur umgestalten; vom Höhepunkt weg spannen Holzbläser diese wellige Figur (in doppelter Taktdehnung) aus und strecken sie wieder zu weitschrittiger herabstreichenden Zügen.

Der ganze Teil mit dem 1. Hauptthema (F—K) ist demnach eine große Entwicklungswelle, deren Ansätze erst durch die zweimaligen erwähnten Ausstreichungen in die Höhenleere durchbrochen, deren Schluß auch gegen diese Klangregion verschwebt und deren Hauptverlauf die geschlossene, ungeheuer intensive Steigerung ist. Schon hier entfaltet Bruckner bald eine Expansionskraft der Stürme, symphonische Orkane, daß man glauben könnte, sie hätten die Hirnschale zersprengen müssen, der sie entsprangen. (Die noch in späterem Satzverlauf folgende große Steigerung, bestimmt, diese Gewalten zu übersteigern, vollzieht sich dann in stetigem Überschlagen zum Visionären, wie es stets Bruckners Art und letzte religiöse Erhebung über alles Kräftewalten hinaus darstellt.)

Indem nun der Höhepunkt (9. Takt nach H) in schwere Klangtrübung aufgebrochen ist, ohne befreiende Auslösung in sich selbst zusammenbricht, ist auf noch später kommende Erfüllung gewiesen. Der Gegensatz zu dieser Höhepunktsdissonanz weist später sehr deutlich darauf zurück, daß hier erst ein Anstürmen liegt, das sich dann, mit dem drittmaligen Auftreten des Themas, erfüllt. Bruckner steckt wieder auf größte Entfernungen ab, indem er dem Höhepunkt den Charakter der Ausbreitung und des befreienden Ausflutens

versagt, der dem Themencharakter und auch den letzten Steigerungsanschwüngen selbst entspräche. Dies ist auch der Grund, warum das erste Thema diesmal nicht in das zweite, in Vollendung seines Ausdruckswillens übergeht; hier hintangehalten, flutet hernach, nach drittmaligem Einsatz des Anfangsthemas, die Ekstase des 2. Themas aus diesem umso gewaltiger und breiter aus. Noch ein weiterer Grund mag Bruckner mitbestimmt haben, das 2. Thema (also $a_2$ innerhalb A) mit seiner ausströmenden Akkordpracht nicht zu bringen; diese ist der Gegenpol zur dunklen Mystik des 4. Themas ($b_2$), und wie dieses nur zweimal im Laufe des Satzes erscheint, sollte sich auch ihre Lichtfülle nur in zwei großen Augenblicken ergießen.

Der Gegensatz der tiefenwärts gerichteten Themen setzt denn auch unmittelbar ein (bei K). Das dritte Thema erscheint diesmal in Es-Dur, das innere Leuchten seines früheren Anfangs (E-Dur) fehlt bedeutsamerweise. Es erscheint wieder in zweimaliger Ausbreitung, auch instrumental gedunkelter, indem sein zweitmaliger Melodieansatz (bei L) gleich von leisen Posaunenakkorden unterspielt ist, Vorankündungen der hohen Weihe vom Tubenklang des 4. Themas. Auch sonst liegen gewisse Änderungen vor: beim 1. Ansatz erscheinen (im 1. und 3. Takt nach K) noch Ausbreitungsmotive in den Holzbläsern; sie sind wieder herüberstreichende Verbindung vom vorherigen Holzbläserausklang her, gleichzeitig aber durch ihre Rhythmisierung zu einer freien Imitation in das neue Thema hinein verwoben. Beim 2. Ansatz (L) erscheinen zugleich mit dem tief gesetzten Thema Umkehrungen in den Holzbläsern und einer Solovioline, die zur Höhe hinauswölben. Zweimal ziehen auch wieder die zwei herrlichen Leeretakte hindurch, auch sie weisen im Einzelnen etwas veränderte Ausführungen auf; bemerkenswert sind namentlich diesmal schon in dem ersten der Leeremomente die hereinzuckenden wirren Motivsymbole der I. Violine (10. Takt nach K).

Das vierte Thema (4 Takte vor M) ist diesmal in noch tieferes Dunkel gerückt. Das heilige Licht des Tubenchorals scheint in der hohen Weihe des Ces-Dur auf; abermals nur durch 4 Takte; mit dem 5. (bei M) setzt es sich ins Anfangsmotiv des einschließenden 3. Themas fort, unmittelbar wieder an die Helle ausbrechend mit dem C-Dur-Akkord. Sehr verändert ist fortan der Ausklang mit diesem 3. Thema.

Gemeinsam mit der früheren Verarbeitung ist zwar wieder das Verschweben in hohen Klangsphären; das geschieht aber in anderen Farben wie in anderer Innenspannung. Das erstemal (bei E) löste sich die emporstreichende Entwicklung rasch in Bläserklänge, hier schwebt sie in gebreiteten Aufflügen und voll sehnenden Ausdrucks auf, daher im beseelteren Streicherklang. Eine Fülle der Innendynamik ist hier zugleich mit höchster Verfeinerung des dünnen Kraftliniennetzes zu beobachten: führende Melodie ist zunächst (vom 5. Takt nach M) die I. Violine mit dem zweitaktigen, weitausstrebenden Anfangsmotiv aus dem 3. Thema; sie schichtet es, von zwei zu zwei Takten, terzweise höher. Dazu erscheint im Cello zunächst eine leise Nachahmung, aber aus ihr wird rasch ein mächtiges Anstreben zur Höhe, in Linienaufstreckungen, die stets während der abklingenden Teile der Violinstimme dazwischentönen und fast führend, jedenfalls nicht untergeordnet, in die hinandringende Entwicklung eingreifen. Dabei schwillt wieder der Ton der Cellomelodie, bei allem p, zu höchster Intensität durch Übergang in die gespannten hohen Lagen (vgl. die Anm. S. 361). Diese beiden wechselnd ineinandergreifenden Aufstiegsbewegungen sind aber von Figuren der mittleren Streicher getragen, die keineswegs bloße Begleitunterlage oder derlei darstellen, sondern die eigentlichen Träger der flugartig aufschwebenden Grunddynamik sind: groß ausweitende Bewegungen, fast durchwegs Sexten wie meist in solchem Bewegungsausdruck, und auch ihr Pizzikatoton trägt eine hohe innere Gespanntheit zugleich mit der Auflockerung der äußeren Klangmaterie an sich. Schließlich schwillt unter dieser ganzen mehrstimmigen Liniendynamik die harmonische Klangspannung bis zu einem Tredezimenakkord, auf g immer weiterschichtend, an. Vollends der ganze Ausdruck dieses höchst eigentümlichen symphonischen Auftriebs ist unbeschreiblich; zunächst setzt er sich unter harmonischer Klangumbrechung auch in dünnes Auswehen fort (13. Takt nach M). Darin kommen, zu doppelten Taktwerten verlangsamt, die hinantragenden Motive der mittleren Streicher zu ruhigem Ausschwingen auf gleichförmig gehaltener Tonhöhe, während die Hochspannung der Cellotöne bis in die Ausdruckszuspitzung eines solistischen Tones übergeht. Bruckner bringt hierbei noch im Ausklingen fast eine neue Melodie, wenigstens einen Ansatz hierzu vom gleichförmigen Umschweben des Höhepunktstones *des* aus, und der Sinn davon ist der formale einer ins Kommende gerichteten Spannung. Nicht diese Melodie zwar wird dann neu auf-

genommen, aber der Ansatz an sich, mit aller Deutlichkeit eines bloßen Ansatzes, hat dynamische Bedeutung; es ist Ausklang einer ganzen Teilentwicklung, die sich aber zugleich gegen weitere Formereignisse öffnet. Dieses Spiel des Solocellos umkreist aber ständig das *des*, und wenn sich auch die Melodie nicht weiter ausspinnt, so dringt doch damit höchst intensiv der Anreiz des kommenden Grundtones (vom Des-Dur-Thema) ein, und er durchtönt den übrigen dominantischen Ausklang (Undezimenakkord: as-c-es-ges-b-des). Gleichwohl liegt aber auch noch eine rein motivische Spannung vor, die sich mit dem Kommenden erfüllt, nur etwas verborgener; man blicke nochmals zum ersten Entstehen dieser Cellolinie zurück (6. Takt nach M); da entkeimte sie einer freien Nachahmung der I. Violinstimme mit dem Hauptmotiv des 3. Themas; namentlich im punktierten Ausklang mit dem Sechzehntel-Auftakt beruht dies. Diese Bildung aber, die nach gelegentlich zwischentönender Zufallsbildung aussieht, ist kunstvoll und beziehungsreich: sie ist nämlich nicht nur Nachahmung, sondern zugleich Vorausdeutung, schon ganz deutlich Vorentstehung vom ersten Urmotiv des 1. Themas (I. Violinstimme), das nun (bei N) in Des-Dur folgt. Und wenn sich auch dies Motiv in andere Melodieansätze hinausverliert, so schlummert doch auch motivische Spannung gegen das Kommende in diesem Ausklang. Die ganze Streicherstelle (vom 5. Takt nach M bis N) mag manchem als unscheinbare Zwischenepisode erscheinen, sie ist eine der genialsten Überleitungen Bruckners, richtiger ausgedrückt: eine der genialsten Umwandlungen des alten Überleitungsbegriffs, Inbegriff seiner Kunst.

So tritt die neuerliche Verarbeitung des ersten Themas schon in starker Vorbereitungsspannung ein, und sie entspricht den gewaltigen Durchführungen. Gleich der Anfang (bei N) ist neuartig durchwogt. In den Bratschen erscheint eine (in zwölf Achteln geschriebene) triolige Unterwellung; sie ist durchaus Entwicklungsmotiv, dynamisch wie symbolisch, d. h. sie ist mit ihrem Schwellen und Wogen auch Urkeim der großen Entfaltung ins Ekstatische: erst nur Tiefenvorgang, dringt sie mehr und mehr als das eigentliche Symbol des Ausschwebens, der Unendlichkeitsumfassung, des Auswehens aller symphonischen Stürme in den erlösenden Weitenflug hinaus. Das freilich vollzieht sich auf große Strecken und unter

erheblichen Veränderungen der Wellengestalt selbst. Dieser ganze Entwicklungsteil reicht — es ist gut, die Ausmaße voraus zu umspannen — bis in die Nähe des Satzendes, bis zur Fermate im 4. Takt vor X.

Gleich die ersten Motivansätze (diesmal in II. Violine, Horn und Klarinetten) sind auch von Ausbreitungsmotiven (in den I. Violinen) überspielt, ebenso die Weiterentwicklungen. Diese zeigen in der Hauptlinie die gleiche, nur stärker instrumentierte Anstiegsentfaltung wie im Anfang, und erst wo dieser in den A-Dur-Höhepunkt ausbrach, erscheint hier ein Höhepunkt in C-Dur (bei O), in dem auch die Wellenfigur an die Oberfläche schlägt. In allen Streichern von der Bratsche aufwärts flutet sie zu großbewegten Wellenaufstürzen aus; gleich aus diesem Höhepunktstakt löst sich aber, unter dem fortwährenden Weiterwogen dieses Entwicklungsmotivs, ein Anstieg feierlicher Akkorde in Posaunen und Trompeten: das zweite Thema, wenigstens sein choralartiger Anstiegsteil, erhebt sich verwandelt aus dem Untergrund des ersten — ein neuer Beweis ihrer innigen Verquickung. Das Emporschweben vollzieht sich in der Art, daß gleich nach dem Höhepunkt (im vierten Viertel des Taktes O) die Blechbläserakkorde ins pp zu neuem Crescendo zurücksinken, zugleich mit den Streicherfiguren, die sie mit majestätischem, rauschendem und schwellendem Aufflug umschweben. Diese Entwicklung hindurch erspannt sich in großem Bogen ein triumphartiges Aufschwungsmotiv in den Hörnern, derart, daß es mit dem Stillstand der Posaunenakkorde erst zu seiner Hauptbewegung ausgreift und deren Gipfelung in einem Takt auswirft, der wieder in neuem Höhepunktsausbruch (E-Dur-Akkord, 5. Takt nach O) mit gleichartigem Anstieg der Posaunenakkorde einsetzt. So wiederholt sich ein gleichartiger viertaktiger Steigerungszug mit einem neuerlichen, übersteigernden Höhepunktsausbruch (bei P), diesmal düsternd nach dem b-Moll-Akkord zurückschlagend. Ihm ertönt, unter fortwährendem (nunmehr bis zu den Bässen ausgreifenden) Wogenrauschen der Streicher, das erste Anfangsmotiv in vollen Bläserakkorden (nur der Tubenchor fehlt darin). Der Höhepunkt breitet und übersteigert sich, indem nach vier Takten das Höhepunktsmotiv des 1. Themas (entsprechend dem 15. und 16. Takt vom Anfang) noch in den Bläsern in mächtiger Aufbreitung erscheint; es dringt bis über den Quintolenansatz, der es in seine eigentliche Gipfelung hinanträgt, genau mit deren Augenblick erfolgt aber plötzlich

ein Umschlagen dieser ganzen, an Kraftfülle und inneren Stürmen gar nicht mehr steigerbaren Entwicklungshöhepunkte ins Traumhaft-Visionäre; in neuem p des Streichorchesters setzt das ekstatische Aufschweben an (3. Takt nach Q).

Wieder flutet das Wogenmotiv erst nur in den Bratschen, darüber aber erspannen sich die herrlichst ausschwelgenden Violinmelodien, motivisch freie Weiterbildungen aus dem 1. Thema (seinem sinkenden Teilmotiv, auch das Quintolenmotiv erscheint noch zweimal darin); wesentlicher ist der innere Zusammenhang mit dem Themencharakter; all sein innerer Aufschwung löst sich mit diesem Melodienflug in sanfte, unendlich beseelte Verzückung. Auch dieser traumhaft durchwogte Anstieg vollzieht sich nach Bruckners Weise in immer neuen Ansätzen; schon nach 4 Takten hebt er in neuem pp an, hierbei aber bricht auch in der Hauptmelodie völlig sein dynamischer Grundzug durch: sie löst sich in linde, gleichförmige Verklärungswellen eines halbtaktigen Motivs, dessen Gestalt die primitivste Wellen- oder Schwebeform ist. Während es sich in getragenen Aufwärtsschichtungen von Ton zu Ton wiederholt, immer vom lebhafteren Wogenmotiv der Bratschen durchzogen und in Akkordwundern von üppigster Pracht aufschwellend, entsteht im Drange des Auftriebes ein Anstiegsmotiv in den Bässen (von R an). In der Steigerung kündigt sich die Höhepunktsnähe in allerseltsamster Spannungserregung der ganzen Klangatmosphäre an: in gleichförmigen Stößen ertönen (von S an) Sechzehntel-Sextolen in den hohen Holzbläsern, vibrierende Kraft der Höhen, die Violinstimmen lösen sich in strahlig durchzitterte Trillerfiguren, die Bratschen ins Tremolo, nur die Bässe wahren ihr Anstiegsmotiv, rücken es aber in dichtere Folge als ununterbrochen aufwärtsdrängende Grundlinie. Mit ihr parallel aber schweben von neuem Blechbläserakkorde auf (diesmal in den Hörnern), aber auch sie lösen sich nach 2 Takten in die vibrierenden raschen Stöße der Holzbläser; wilde Achtelschläge, Symbole höchster Erregung und Ewartung, tönen abgebrochen in den Trompeten durch, und indem die Steigerungsspannung ihrer höchsten Krise entgegendringt, schlägt sie abermals zu leisem pp ins Visionäre um. Es wirkt wie ein Schwinden der Sinne, wenn der letzte Steigerungstakt selbst mit einem Male unter allem Taumel seiner Motivregungen ins Diminuendo zurückgleitet, statt sich in der Ausladung zu erfüllen; auch das ist Wirkung ins Weite. Die Bedeutung der Dreimaligkeit tritt allenthalben bei Bruckner für große Erfüllungen,

insbesondere aber für die ekstatischen und hochreligiösen zutage: wie schon mit dem 3. Takt nach Q der ersten dieser großen ansteigenden Ges mtwellen eine zweite, in milderen Klängen neu ansetzende folgt, so hier (bei T) nach kurzer Fermate eine dritte, entscheidende.

Noch klarer bricht in ihr der dynamische Grundzug der großen Verklärungsbewegung durch: die führenden Hauptstimmen (erst Bratschen und Flöten) bewegen sich in der primitivsten Wellen- und Schwebeform, der gleichen, die im 7. Takt nach Q eintrat, nur noch gedehnter in Viertelwerten, erst mit dem 3. Takt (nach T) geht sie wieder ins Achtelmaß über. Auch diese Entwicklung ist in der Mittelstimme (II. Violine) vom trioligen Sechzehntelmotiv durchsetzt, das aber hier aus der früheren Form des Wellenaufsturzes nur zu zitterndem Hin und Her zwischen zwei Nachbartönen umgestaltet erscheint, also mehr zu einem Erregungsmotiv. Bald aber biegt es sich wieder weiter aus, während neuerdings eine wirre, hochbewegte Unruhe erschwillt, mit den gleichen seltsamen Motiven wie bei der vorherigen Steigerungswelle: von U an bricht die große Durchzitterung der Klänge wieder aus, auch das Motiv der Trompetenstöße, das sogar in ankündigungsartiges Triolenmotiv übergeht; auch die Bässe tragen wieder in geradlinigem Anstieg die ganze Symphonik empor, aber diesmal ohne das frühere Anschwungsmotiv mit dem Zweiunddreißigstel-Ansatz. Es wirkt fast wie eine wilde Verzerrung der ansteigenden choralartigen Posaunenakkorde, wenn diese (bei U) in rasch steigender Akkordfolge mit den Bässen mitstreichen. Noch eines hat diese Steigerungswelle mit der vorherigen gemein: beide entfalten sich aus Anfangsklängen wohligster Milde und sind mit den Steigerungskrisen von höchster harmonischer Unruhe durchsetzt; die Klänge wechseln sehr rasch (zuletzt in Achteln) und durchstreichen in lauter Rückungen ein Netz liegender, in den Stoßbebungen und Trillern schrill erzitternder Stimmen. Die ganze Atmosphäre verstrahlt, von höchster Spannung geladen, in sinnverwirrendem Geflacker. Bruckner erscheint wieder einmal „expressiver" als die späteren „Expressionisten". Die Steigerungen entschleiern dem Beobachter einen Reichtum, der nicht allein als die Kraft, das Sturmtemperament eines Zweiundsechzigjährigen zu bewundern bleibt, sondern als die hochmeisterliche Fähigkeit, die einzelnen Steigerungsmittel in wohlbedachtem Wechsel stetig einander ablösen zu lassen[1]).

[1]) Dies zu gestalten, gegen frühere Steigerungen abzuwägen, sie zu überbieten und doch alle die Gewalten nur als Teilereignisse überzeugend

Umso gewaltiger die Grunderschütterung, wenn nun dieser dritte Steigerungszug in den Höhepunkt ausbricht. Er erscheint (bei V) im höchsten Vollklang des Orchesters, von Harfen durchrauscht in Es-Dur, auf dem Quartsextakkord nach Art der hochgespannten Gipfelungen bei Bruckner; der Klang droht in sich selbst unter seiner Last zusammenzubrechen. Motivisch geht nun sehr Fesselndes in ihm vor. Schon mit Ende des 1. Taktes erhebt sich aus ihm ein Anstieg der Klänge, aber durchweg über den Es-Dur-Dreiklang entfaltet; dies hat motivische Doppelbedeutung: es wirkt zunächst als Aufbreitung der vorherigen choralartigen, sekundweise ansteigenden Posaunenakkorde (deren Wurzel im 2. Thema liegt), ist aber zugleich eine Ausfaltung in ein Bruchstück aus dem 1. Thema, und zwar als Verlangsamung der aufsteigenden Dreiklangsbrechung in seinem Höhepunkt (15. und 16. Takt vom Anfang) — wieder ein Beleg für die Zusammengehörigkeit des 1. und 2. Themas. Erinnert man sich daran, daß schon in der ersten der vorangehenden großen Steigerungswellen des 1. Themas sich von O an mit den ansteigenden Posaunenakkorden das 2. Thema aus den Untergründen schwellend regte, so wird umso klarer, daß ein Hindrängen zu diesem auch in den verlangsamten Akkorden der 3 Takte nach V liegt. Ferner setzen diesmal schon hier die Harfenklänge ein und weisen auf das Ausstreben gegen die Akkorde des 2. Themas hin. Die Anstiegsbewegung geht in die Quintolenfigur über, die das 1. Thema in seine Gipfelung trägt, hier den vorherigen Höhepunktsausbruch selbst in einer Erde und Luft durchschütternden Ces-Dur-Wendung (5. Takt nach V) übersteigert[1]). Doch hat der eben erwähnte Anklang des

---

der Gesamtform einzufügen, das bedarf für die Wiedergabe einer in jedem Augenblick wachen Überschau über die ganze Satzanlage. Wer diese nicht meistert, bleibt vor diesem Satze ungeachtet der stets berauschenden Einzelwirkungen verloren. Einzelne Kraftakzente fruchten hier nichts; sie erdrücken viel eher; in Wirklichkeit aber befreit dieser Satz wie nur wenige Kunstwerke überhaupt.

[1]) Auch diese Übersteigerung findet in der Quartsextakkord-Dynamik des vorherigen Es-Dur-Akkordes beim letzten Höhepunkt (Takt V) ihren Ausdruck; man kann sogar den Untergrund einer Quartsextakkord-Kadenz leicht rekonstruieren; danach würde dem Quartsextakkord im 4. Takt nach V erst die II. Stufe (f-as-c-es) und dann die Dominante ($B^7$) folgen und der nun erwartete Es-Dur-Akkord durch Trugschluß in die Untermediant (Ces-Dur) ersetzt. Das darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Quartsextakkord auch hier seine besondere Bedeutung hat, die der Auflösungs-

Bläseranstiegs (in den drei ersten Takten nach V) an die Choralakkorde des 2. Themas auch vorausweisende Bedeutung, indem dieses auch gleich folgt; denn nun treten nach der Gipfelung des 1. Themas wie beim Anfang die abschließenden tiefen Streicherklänge ein, die aber wieder in einem Dominantseptakkord ($Es^7$) ausklingen, und mit seiner Lösung nach As-Dur setzt das 2. Thema ein (W). So erhebt es sich auch hier in gelöster Ruhe nach den ungeheuren Stürmen, steigt voller Weihe im leisen Streicher- und Posaunenchoral zur Höhe und ergießt sich in die unendlich entrückten, allherrlichen Akkorde.

Wenn nun diesem Hauptteil noch eine Schlußentwicklung folgt, so hat dies nicht bloß formale, sondern inhaltliche Bedeutung. Welcher Art die ist, zeigen die motivischen Vorgänge und Verwandlungen; aber schon im allgemeinen Grundzug verrät der Charakter des ziemlich langen Schlußteiles, daß Bruckner diesen Satz, der in wilden Stürmen Höhen und Tiefen aufriß, nicht mit den Klängen des strahlend ausflutenden Lichtes, sondern gedunkelt in tiefer Stille schließt. An die Helle empor trug das erste, zur Tiefe das zweite Themenpaar; so fließen auch Elemente aus diesem in den Schlußteil ein, der im übrigen vom 1. Thema beherrscht wird, wie es schon an der formalen Forderung der Schlußrundung liegt, die von jeher zum Anfang zurückweist. Überschlägt man zunächst die vier ersten Takte und betrachtet erst den Vorgang von X an, so erkennt man vom 1. Thema die rhythmisch schwebende Unterlage in den Streichern, wieder in Des-Dur, und darüber das erste Teilmotiv, aber in Hörnerakkorden. Schon damit zeigt sich, daß dieses Anfangsmotiv aus seinem sehnenden Streicherton in die weltüberwundene Weihestille des 4. Themas hinübergewendet ist, in Charakter und Klangfarbe eine Wandlung annimmt; denn der tiefe Hörnersatz nähert sich sehr dem Tubenklang und er geht dann auch zum Schluß in diesen über: von Z an ertönt das gleiche Motiv nur noch in Tuben. Bereits dadurch ist das Thema aus seinem Drang ans strahlende Licht

kadenz auch ohne weiteres enträt. — Wer übrigens die Harmonik dieser Teile in großem Bogen verfolgt, dem wird nicht entgehen, wie enge der Ces-Dur-Höhepunkt mit dem Anfang dieses Steigerungszuges im visionären H-Dur-Ansatz (bei T) zusammenhängt und welch tiefe Wirkungen in dieser Enharmonik liegen.

zurückgebannt und in das gleichmäßige Dunkel getaucht, das der Gegenregion des zweiten Themenpaares, insbesondere dem 4. Thema, angehört. Dies Dunkel freilich, das in mildem Frieden den ganzen Schlußteil überdeckt, ist von innerem Leuchten verklärt.

Nun wird auch ohne weiteres der Sinn der vier vorangehenden Takte (vor X) klar, die das 3. Thema intonieren. Es ist das Thema, das in die Tiefen wies und zu ihnen herabschwebte; es leitet auch hier zur Tiefe, in deren Klangfarbe aber nur noch das 1. Thema herrscht. Darum ist die Einfügung dieser vier Takte mit dem 3. Thema höchst organisch; es kündet diese Wandlung an, das Hinweisen zu ihr ist die Bedeutung, in der es überhaupt hier aufgegriffen wird. — Doch fließen noch andere Elemente aus dem zweiten Themenpaar in die Motivwelt des ersten ein. In den 4 Takten vor X ertönt über den Streichern mit dem 3. Thema noch in der Klarinette eine Melodie, welche auch einen Nachklang aus den Holzbläsermotiven, die diesem Thema angehörten, darstellt. Es ist verkürzte Umbildung der Klarinetten- und Oboenstimme, die erstmalig im 7. Takt nach C erschien, mit dem sinkenden Linienzug bereits an die bedeutsamen, gleich darauf zwischentönenden Leeretakte gemahnend. Hier geht die sinkende Linie in einen Abschluß mit einer Sechzehntelfigur über, wie in der Ursprungsgestalt, nur etwas früher. Dieses Teilmotiv hebt sich heraus und durchzieht den ganzen Schlußteil; zunächst wiederholt es nochmals vor Einsatz der Anfangsmotive die Klarinette gesondert (1 Takt vor X) und sie spielt es ebenso, auf gleicher Tonhöhe, dann zwischen die Anfangsmotive des 1. Themas hinein (2. Takt nach X). Von da an übernehmen es die Violinen; mit einem Quart-Auftakt versehen und frei weitergeführt, teilweise noch zu kurzer Anschwungsfigur weitergesponnen, durchtönt es wie in ewigem Beruhigen ausdrucksvoll im dunklen Geigenton (G-Saite!) den ganzen Schlußteil.

Auch dieser hebt sich zu einer leichten Steigerung, und da erscheinen weitere Verquickungen von Elementen aus dem 1. und 3. Thema. Bei Y schwillt der Hörnersatz zu einer Weitung des Anfangsmotivs, aber diese Ausbauschung selbst nimmt, rhythmisch vor allem, Züge aus der Klarinettenmelodie des 3. Taktes vor X auf. Damit strebt das Hörnermotiv schon dem 3. Thema entgegen, und dieses dringt sogar nochmals mit seinem Anfang voll heraus (im 7. Takt nach Y). So durchdringen sich im Schlußteil fortwährend Elemente aus den beiden Gegenregionen des Satzes. Aus weihevollem Dunkel

ist aber auch das 1. Thema mit seinem Uranfang in tiefen Streicherklängen entstanden, aus dem es sich an die Lichthöhen rang; in dieses Urdunkel des Des-Dur, dem nun auch der mystische Choralklang einfließt, bleibt es den ganzen Schlußteil hindurch gebreitet; darum verbleibt es auch bei seinem ersten Urmotiv[1]), und darum tönen auch seine tiefen Streicherakkorde durch, allmählich von Pausen durchlockert; erst kurz bevor der Choral aus Hörnern in Tuben übergeht, schwinden auch diese Streicherrhythmen. Der Satz veratmet in mystisch-religiöser Verklärung, voll der Vorahnungen vom Bereich der IX. Symphonie.

## *Finale*

Bruckners letztes Finale faßt in außerordentlicher Deutlichkeit formale Grundzüge seiner Endsätze zusammen. Es überragt aber die übrigen in der Größe seines Aufbaus und trägt auch formale Eigenzüge, die zum Teil aus dieser Anlage in Riesenbogen und deren gegenseitigem Zusammenhalt bedingt sind. Der Gesamtaufriß ist eine Sonatenform, deren Hauptteile sehr klar auseinandergebreitet sind; sie ist organisch aus drei Themen aufgebaut, die Hauptabweichung vom sonstigen Typus liegt aber darin, daß noch ein viertes, halbselbständiges eindringt und als Choralthema in verschiedenen Teilen seine Bedeutung gewinnt. Auch die Entwicklungsmotive dringen zu sehr selbständiger Bedeutung vor und können, wenn man sie nicht der jeweiligen dynamischen Triebkraft entsprungen erkennt, die Analyse verwirren; indessen ergibt sich ihr stärkeres Heraustreten von selbst aus der ungeheuren Satzausdehnung, die in der Zusammenfassung aller thematischen Teilentwicklungen großer Tragkraft und somit sehr ausgeprägter entwicklungsdynamischer Motivzüge bedarf.

Schwieriger als die formalen sind die inneren Zusammenhänge mit früheren Sätzen zu erfassen. Elemente eines jeden von ihnen dringen auch im Satzcharakter selbst, zuweilen ohne unmittelbar thematische Anklänge, hervor, und so liegt schon im ersten Thema eine ganz seltsame innere Zwiespältigkeit. In seiner Gesamtwirkung eine verblüffend neuartige Intuition, von orgiastischer Wildheit, die alle bisherigen Brucknerschen Temperamentsausbrüche zu übertäuben scheint, birgt es gleichwohl feierliche Zusammenhänge mit

[1]) Vgl. die Anm. S. 427.

dem Adagio. Es ist nicht schwer zu erkennen, wo diese Zwiespältigkeit liegt; wildgepeitschte Streicherklänge, in rasendem Tanz ihrer stetigen Vorschlagstöne, umtosen heroisch-feierliche Klänge aller Blechbläser, deren Klangschwere wie ein phantastisch verzerrter Choral in den Taumel des ganzen Gewaltsturmes mitgerissen ist. Und schon hier beginnen die unsichtbaren inneren Zusammenhänge; das Bläserthema birgt in der Tat schon Züge des späteren, für sich ins Formgefüge eintretenden Choralthemas. Die gegensätzlichen Keimelemente aber, die schon im Thema selbst verquickt liegen, treten auch in dessen ganzer erster Entfaltung (bis zu D) hervor; anfangs von einer rauschhaften Naturwildheit, voll grauenhaft fremdartiger Lebensgewalten, klingt schließlich das Thema in Töne kirchlicher Weihe aus, und Glockengeläute tönt durch die verrauschende Orgie hindurch; heidnische Klänge gehen in christliche über, und so deutet schon das ganze Thema des Finales dessen Läuterungsweg an. Das Thema selbst ist einer von Bruckners furchtbarsten Gedanken, zeigt wieder, welche Abgründe in dieser Seele klaffen, und welche Urtemperamente wilden Bluts in seine eigene erhabene Religiosität hinausgeläutert sind. In der Apokalypse dieser Klanggewalten rast nicht mehr das Fieber der deutschen Romantik, rätselvoll fremde Urtriebe von Seele und Sinnen züngeln in dieser Musik empor. Wenn Bruckner später zu diesem Finale etwas von Russenschlacht mit phantastischem Zug slavischer und asiatischer Heerscharen zum Kampfe gegen den „deutschen Michel" stammelte, so bleibt bei aller Belanglosigkeit irgendsolcher Inhaltsdarstellung vor allem eines darin zu spüren: in der Tat das Asiatische in diesen grauenvollen Rhythmen und jagenden Seelenstürmen.

Bricht das Thema auch ohne Vorentwicklung unmittelbar in seiner Vollkraft ein, so tönen doch auch hier zuerst durch zwei Takte allein, aus leiserem Ansatz sich lösend, nur die Grundschwingungen seiner Wildheit durch, als das Erzittern der seelischen Atmosphäre[1]). Das rasende Grundmotiv der Streicher, hinreißend in seinen stetig anpeitschenden Vorschlägen und zugleich dumpf im steten Verweilen auf gleichem Tone, tönt dem Bläsereinsatz voraus, der selbst erst den gleichen Ton festhält, ehe er sich zum ersten Akkord breitet. Eine gewisse Hitze liegt auch — ganz ähnlich wie

[1]) Schon das Crescendo dieser zwei Anfangstakte, von manchen als ein kaum vermittelndes p vor dem ff genommen, muß die ganze Furchtbarkeit des Themas in einem einzigen Ansatz enthalten.



beim Anfang der Sechsten — darin, daß die Schärfe des Durterztones fis den ersten D-Dur-Klang einleitet. Und auch das entspringt der ganzen Klangschwüle des Themas, daß dieser einen c-Moll-Satz einleitet, freilich um auch rasch in dunkelnden und wieder aufleuchtenden Tonartswendungen die Haupttonart zu umkreisen, deren Grundakkord überhaupt zunächst nicht in Hauptstützpunkten berührt wird und die erst mit dem Themenschluß, aber zugleich in Duraufiichtung, herausschwingt. Merkwürdig zwiespältige Untergründe klingen auch aus den thematischen Bläserakkorden herauf; meist konsonante Dreiklänge, tragen sie etwas vom Glanz der Choralweihe wie vom Gleißen kriegerischer Naturwildheit, wie denn zwischen beidem auch der Klang der Blechbläsermassen die seltsame Schwebe hält. Merkwürdig und symbolisch bedeutsam ist es nun, wie in den Krafthöhepunkten mehr diese kriegerischen Charaktere in Urkraft und Glanzentfaltung herausblitzen, während hernach im Abklingen des Themas die religiösen Motive und fast orgelartig weiche Klangfarben herausdringen. Motive der ersteren Art erscheinen vor allem im 11. Takt, dringen als fanfarenartige, triumphalische Symbole in den Höhepunktsausdruck ein wie formal als Entwicklungsmotive der Ausbreitung [1]).

Bruckners Finalethemen enthalten den Keim zum Wiederausbruch des Symphonieanfangs zum Teil sogar motivisch in ihren Linien verborgen, am klarsten in der Siebenten, dort eigentlich gar nicht mehr verborgen, sondern in offenliegender Umgestaltung. In der Achten rückt nun dieser Zusammenhang wieder in die Untergründe zurück; aber beachtet man die punktierten Rhythmen der Blechbläserakkorde, so wird man die schlummernde Spannung des 1. Themas vom 1. Satz erkennen und von ihnen aus sogar gewisse melodische Zerrzüge; so liegt namentlich im Sprung der kleinen Sext (vom 8. zum 9. Takt) eine verborgene Beziehung zum Sextaufschwung in jenem Kopfthema der Symphonie. Und zum Teil knüpft auch unmittelbar an jene Rhythmen eine spätere Gestaltung des Ausbruchswillens. Aber auch in den Vorschlägen des Streichermotivs liegt geschärft der kurze auftaktige Ansatz des Kopfthemas vom 1. Satz, in viel allgemeinerer Weise auch in der ungeheuren Erregtheit, welche dessen gewitternde Unruhe zur Orkanmacht steigert. (Auch

[1]) Es bleibt zu beachten, daß diese Trompetenmotive auch schon im 1. Satz vorkommen; vgl. z. B. die Takte nach F.

mit den weicher versponnenen Vorschlägen des Scherzobeginns scheint ein beabsichtigter Motivzusammenhang zu bestehen.)

Die Entfaltung des Finalethemas zeigt Bruckners feierliche Dreimaligkeit. Der erste Taumel verhallt auf dem Des-Dur-Akkord (vor A); der darauffolgende Ansatz leitet über eine harmonisch farbendurchglühte Steigerung zu einem um eine Stufe (nach Es-Dur) emporrückenden Ausklang (zugleich wird damit durch die Parallele das Tonartsgefühl schon deutlicher gefestigt); der dritte Ansatz (bei B) bringt jenes Höhepunktsmotiv der fanfarenartigen Klänge nicht mehr, sondern vollzieht genau mit der Stelle, wo sie bisher eintraten, die Wendung gegen kirchliche Klänge; sie beruht vornehmlich darin, daß jeden Takt die Ausschwingungen eines Quartmotivs wie ein mächtiges Geläute durchziehen[1]; und prachtvoll ist es zurückzuverfolgen, wie schon im vorangehenden Teil gerade die Vorschlagsmotive der Streicher, die wildesten Teilmotive, sich vom dumpfen Durchtoben gleichmäßig gehaltener Töne zu lösen und zu vereinzelten Quartsprüngen auszubiegen begannen. Dieses Quartenmotiv wird auch im späteren Finaleverlauf immer bedeutsamer. Gleichzeitig aber mit seinem erwähnten ausgeprägteren Eintritt (11. Takt nach B) sammeln sich auch die Bläserklänge zu choralartiger Ruhe; ihre gehetzten Auftaktsrhythmen lösen sich in das kreisende Gleichmaß der Quartausschwingungen, zu halbtaktigen Fortschreitungen. Schichtweise verhallt diese Entwicklung: erst sind von den Bläsern nur noch Hörner und Trompeten beteiligt, dann mit der Rückung ins pp (in dem auch nur noch die Geigen das Quartmotiv mit den Vorschlägen intonieren) Holzbläserakkorde, und schließlich (bei C) breiten Tubenakkorde ihr Dunkel durch den weihevollen Ausklang im C-Dur. Milde Bogenrundungen von Oboen-, später auch einzelnen Hörnermotiven, überspannen diesen: der große Innenwandel des Themenweges drückt sich auch in den Formlinien aus.

So klingt er vollständig in Pausenleere ab, ehe sich ein zweites Thema erhebt (D). Sein Gegensatz ist der einer großen Ruhe. Die Melodien verzweigen sich in den Mittelstimmen, aber ein Haupt-

[1]) Eine Verwandtschaft mit den Gralsglocken ist durchaus als Symbol, nicht etwa als „Anlehnung" im Sinne eines unselbständigen Einfalls zu verstehen. Für Bruckner gewann solches Grundsymbol eine umspannende Bedeutung, ähnlich wie Wagner selbst im „Parsifal" das Gralsmotiv der alten Liturgie entnehmen durfte.



zug liegt erst in den Bratschen mit der für Bruckner charakteristischen kleinen, zur Tiefe ausgreifenden Sext; dann vom 3. Takt an dringt die Oberstimme der geteilten II. Violinen (mit Horn) als bewegteste Melodieführung vor (diese Ablösung ist dadurch vermittelt, daß schon zuvor die Unterstimme der II. Violinen mit den Bratschen geht). Die Bogen dieses ganzen durchbrochenen As-Dur-Themas sind milde. Recht eigenartig ist nach den ersten 4 Takten das Absetzen, in dem nur eine Baßlinie in schön gerundetem Bogen die Brückung zum nächsten Teilansatz bildet; dieser Bogen erscheint auch nach einigen Takten (5. Takt nach E) wieder, hier aus der Dynamik gesteigerten Ansatzes zur Höhe hinausgewölbt, wie er auch später noch in merkwürdigen Formen hervortritt. Diese Zwischenlinie ist ein Teilausdruck des umspannenden, mild und weitauswölbenden Formstiles; in ruhigen Führungen tritt er auch bei den sonstigen Linien dieses Themas hervor.

Bald nachdem es sich, im Wesentlichen in Streichern, zu einzelnen ruhigen Entwicklungswellen entfaltet, geht es bei F in einen Mittelteil über, dem dann bei G ein Wiederbeginn des Anfangs in gesteigerten Umbildungen folgt. Die Anlage des Themas wäre also höchst einfach, aber der Mittelteil weist starke Abweichungen auf, denen in der Tat später Bedeutung zukommt. Es erscheint hier (bei F) ein choralartiges Gebilde sinkenden Zuges, von Tuben intoniert, überspielt von einzelnen Pizzikatomotiven der Streicher und stellenweise von Holzbläsern. Schon im zweiten Ansatz des Anfangsteiles (7. Takt nach D) drang übrigens Choralcharakter ein wenig heraus, sogar auch ähnlich unter einer sinkenden Melodiebewegung. Man sieht schon aus der merkwürdigen Heraussonderung des Mittelteiles durch Klangfarbe und Linienführung, daß der verborgene Choral weiter aus dem 2. Thema herausdringt und seine eigenen Wege gehen will; das vollendet sich auch später in ganz deutlichem Zusammenhang mit diesem Mittelteil. Die Tubenmelodie von F lag auch schon in den sinkenden Zügen der ersten Bratschenmelodie dieses Themas versteckt (2. Takt nach D). So schlummert ein späteres eigentliches Choralthema schon vorentwickelt in den thematischen Linien dieses 2. Themas, und bedarf eigentlich nur noch der stärkeren Heraushebung und schärferer Ausprägung, um als Eigengebilde herauszutreten. Auch das ist eine Einzelerscheinung, welche die durchdringende Ausprägung dynamischen Formgefühls belegt.

Wo nun nach dem Mittelteil das 2. Thema wieder eine gesteigerte Verarbeitung erfährt (von G an), da beachte man, welche Bewegungsform diesmal der Brückenbogen nach den ersten 9 Takten annimmt: er trägt hier über eine Kluft von vier Takten, erscheint nicht mehr im Baß, sondern als weitgerundete Melodie der Geigen (in Oktaven) als Überkuppung, die nach dem Höhepunkt der Themenentwicklung in deren zarter verklingenden Endteil hinüberträgt. Auch sein stilles Vertönen ist von merkwürdigen, mildgekräuselten Entwicklungsmotiven lichten und leichten Holzbläsertones überstrichen.

Dieser Endteil ist von regelmäßigen Viertelbewegungen im Baß unterspielt, die zuletzt (vor I) in Bässen und Pauke zu bloßem Nachschwingen von Quartschritten führen, einer kadenzierenden Schlußbewegung auf den Akkordtönen b—f. In diesem Quartschritt liegt nun viel mehr; einmal eine Rückandeutung des Abklingens vom 1. Thema; dann aber ist es eine von Bruckners schönsten Überleitungsideen, wie hier aus dem Abklingen zugleich eine Neuerregung wird: das dritte Thema (I) beginnt in solchen Quartsprüngen unter Auflösung des letzten B-Dur-Akkords nach es-Moll. Auch in ihm selbst sind nun diese Quartsprünge keine zufälligen Zusammenhänge mit denen aus dem Abklingen des 1. Themas. Sie erscheinen in gleichmäßigem Pendeln des ganzen Streichorchesters als Ansatz der thematischen Bewegung, die dann in ihren Schritten eine gewisse gleichförmige Starrheit bei aller rhythmischen Lebhaftigkeit wahrt. Über dieser Streicherlinie ertönt eine erst selbständige, aber vom 2. Takt an nur noch ihre Hauptpunkte im Unison mitspielende Holzbläserlinie. (Es ist denkbar, daß der in ihrer kleinen Terzbewegung des ersten Taktes verborgene Anklang an das 3. Thema des 1. Satzes beabsichtigt ist.) Auch das vom Ende des zweiten Taktes an erscheinende Achtelmotiv ist schon im vorangehenden Ausklang (vom 8. Takt nach H an) vorbereitet und wirkt nun im neuen Thema sehr auslösungskräftig. Es ist wieder eines der vorwärtstreibenden Unisonthemen, wie sie schon Bruckners Anfangssymphonien als dritte Themen lieben. Der drängende Charakter hat aber hier noch ein anderes Ziel: die erste große Verdichtung gegen einen Ausbruch des Kopfthemas vom 1. Satz hin. Darauf weist neben der inneren Lebendigkeit auch die leise, fast geheimnis-

haft vorbereitende Art des 3. Themas, das von jedem Steigern gleich wieder ins p oder pp zurücksinkt.

Dem Aufstieg in seinen ersten Höhepunkt (9. Takt nach I) folgt eine rasche, im vereinfacht mitspielenden Unison der Holzbläser sogar geradlinige Rückentwicklung und dieser (bei K) ein Neuansatz mit lebhafter Steigerung. Diese aber löst sich überraschend aus; sie hält plötzlich inne (Fermate) und wirft statt einer Höhepunktsentladung mit eigenem Motivgehalt in ganz visionären Klängen die Erscheinung eines Choralthemas aus (L). Es tritt hier, losgelöst von seiner Verschälung im 2. Thema, auch unter leichter Veränderung geschärft, verselbständigt in seinen Zügen auf; der Zusammenhang, vor allem in der sinkenden Linie, ist aber leicht wiederzufinden. Es ist überhaupt eines von den Themen, deren innere Verwandtschaft vielfältig ist: es trägt auch noch zum 1. Thema zurück; denn dieses läßt mit seinem verborgenen Choraleinschlag schon von den ersten Bläserfiguren an, besonders deutlich aber in der sinkenden Umkehrung vom 2. Takt nach B an dieses eigentliche Choralthema von ferne anklingen, ein Zusammenhang, der gleichfalls erst noch hervortreten wird. Die Bedeutung, in der hier (bei L) das Choralthema erscheint, ist die typische des Brucknerschen Chorals innerhalb von Steigerungen: halb feierliche, halb bange Vorbereitung eines Ereignisses. Dem entspricht vor allem auch die Untertönung in leisen Posaunenakkorden; seine Hauptmelodie selbst dagegen gleißt im fließenden Licht hoher Violinen und Holzbläser; in diesen Gegensatzfarben selbst liegt etwas Unheimliches, vom 5. Takt an verschmelzen sie durch Zutritt weiterer Instrumente in orgelartige, milde Klangfülle zusammen.

Diese visionäre Episode ist nur Unterbrechung des 3. Themas, das (bei M in d-Moll) im pp und Pizzikato neu ansetzt; aber neuerdings stockt der Ansturm gegen das Ziel; Bruckners psychische Wege sind hier sehr klar; ein abermaliges Rückbangen läßt den Choral (Holzbläser) darüber neu ertönen, der Ansatz verebbt wieder (auf dem F-Dur-Klang) und dann erst setzt eine neue Verdichtungsentwicklung an, wieder vom 3. Thema beherrscht, das aber in der Oberstimme Bewegungen hohen Ausgreifens, zugleich von hochbeseeltem Ausdruckscharakter, auswirft[1]); dieser Neuansatz trägt auch die typische stark subdominantische Klangeindunkelung, die

[1]) Man beachte die verborgenen Adagio-Anklänge.

den Anfang besonders erregter Zusammenballung kennzeichnet. So weist schon die ganze bisherige, wiederholt innehaltende Steigerung auf ein Ereignis von großer Bedeutung hin, und das ist im Sinne des Brucknerschen Finales das Herausdringen des Anfangsthemas der Symphonie; von N an erscheint eine mächtig gewitternde Kräfteverdichtung, die an sich schon auf die geladene Atmosphäre des 1. Satzes zurückweist, und es gemahnt fast an ein naturhaftes Schauspiel, wie die gesamten Streicherlinien (in Achteln tremolierend) in zackigen Bewegungen die Klangmassen umstrahlen, aus deren dickem Gewölk die rhythmischen Stöße des Themas vom 1. Satz herausspringen, auf gleichbleibenden Tönen verhalten, wie wiederholt auch dort. Unerlöst tönt es durch, die Gewalten erfüllen sich nicht bis zu melodischen Umrissen dieses Kopfthemas. Aber die großen Kraftlinien des Orchesters sind Entfaltungen aus dem Grundmotiv der Quartsprünge, die zugleich durchgängig auch in der Pauke und den Bässen mittönen, den Zusammenhang mit dem 3. Thema rege erhalten. Indem nun gerade diese Quartsprünge auch auf die Endentwicklung des 1. Finalethemas zurückweisen, zeigt diese ganze Verdichtung Elemente aus diesem im Umzittern der herausspringenden Rhythmen vom Symphoniebeginn. Soweit ferner diese nicht bloß auf einzelnen Tönen (b), sondern in ganzen, schweren Blechbläserakkorden erklingen, dringt ein Rückanklang an die anfänglichen Bläserakkorde des 1. Finalethemas ein, die ja von Anbeginn mit ihnen einen versteckten Zusammenhang tragen. Nach dem Höhepunkt sinkt die ganze Entwicklung in das bloße Weiterpulsieren des Quartmotivs zurück, das auch zuletzt allein in der Pauke übrig bleibt, ähnlich wie vor der Entstehung des 3. Themas.

Und ähnlich wie dort löst sich dieses Motiv aus dem B-Dur-Akkord; es wendet (bei P) nach der Parallele (Es-Dur), nach einigen Takten zum Grundakkord c-Moll, während sich darüber Andeutungen vom 1. Finalethema bilden. Die Durchführung beginnt, nachdem der Expositionsteil in den ersten Wiederausbruchswillen vom 1. Symphoniethema ausmündete. Eine vorbereitende Stille zieht sich noch über eine weite Strecke; schon in der Gleichartigkeit der Quartsprünge liegt eine geheimnisvolle Spannung, auch in ihrer rhythmischen Stockung am Ende der ersten und der zweiten Achttaktperiode (nach P), sowie in der pp-Rückung mit der c-Moll-Wendung.

Über den Quartmotiven ertönen die rhythmisch punktierten Bläsermotive aus dem 1. Finalethema. Daß auch das Choralthema (von Q an) in die vorbereitende Ruhe eingreift, ist aus seinem Charakter gegeben. Ansätze der Bläsermotive aus dem 1. Thema verklingen in den hohen Holzbläsern; seine Streichermotive fehlen, sind aber einmal (3. Takt nach R) versteckt angedeutet, indem der Holzbläserakkord einen Vorschlag erhält. Die Verwandtschaft zwischen dem Choralthema und diesen Bläserakkorden aus dem 1. Thema wird hier noch deutlicher, indem sie einander im Charakter näherrücken; sie treten in ein weiteres Wechselspiel, indem nochmals (bei S) in 4 Streichertakten das erstere in steigender Umkehrung folgt, wodurch es dem Anfang jener Bläserakkorde noch ähnlicher wird. So setzt es sich auch in deren letzter Klangfarbe (hohen Holzbläsern), dann in vier Blechbläsertakten fort, wodurch Bruckner die ursprünglich gesonderten Themen einander ganz annähert, in eine Art Mittelform aufgehen läßt.

Wie es für die Vorbereitungsstille stets das dynamisch Gegebene ist, daß sich verschiedene Ansätze zusammenziehen, setzen noch andere Themenelemente ein, ferner vor allem Gebilde, in denen ihrer mehrere in Ansatzkeimen verborgen liegen; dies vor allem ist motivischer Ausdruck der Spannung. So folgt (bei T) ein Streichersatz, der sich aus Anklängen an das Choralthema wie an das 2. Thema bildet; ersteres erscheint, wieder in steigender Umkehr, im Baß; darüber in gesangsvollem Ausdruck eine Violinmelodie, welche Elemente aus dem 2. Thema anklingen läßt, zudem an die Melodie der 8 Takte vor N zurückgemahnt, mit welcher der Ausdruck des Suchens gemeinsam ist, wie er auch hier der formdynamischen Stellung entspricht; das Herausstreben aus der lastenden Stimmung trägt erst diese Melodie zu einem Höhepunkt (13. Takt nach T), in dem wieder eine kurze Andeutung des Chorals in den Bläsern ausbricht, worauf die Streicher in schönem großem Bogen (einer Figur, die in der Fünften und Siebenten wiederholt vorkommt) zurückleitet. Es sind lauter Ansätze, die sich nicht erfüllen, wohl aber schon etwas von den Verklärungssymbolen anklingen lassen, gegen die dann die Durchführung und schließlich der ganze Satz hinausträgt.

Die Ansätze werden nun etwas reger, so der mit dem 3. Thema als dem eigentlichen der Kraftregung bei U; es steigert sich in reich verschlungener Motivdurchführung gegen einen Höhepunkt (V), bei dem in stärkeren Orchesterklängen wieder verschiedene Themen-

elemente zusammentreten; das 3. Thema tönt in der Fortleitung seines Steigerungsanstieges in den Höhen (Holzbläser), während starke Blechbläserakkorde das 1. Thema intonieren, und zwar nicht in seinem Anfang, sondern in der sinkenden Umkehrung, die mit seinem dritten Ansatz (bei B) eintrat, sodaß auch noch ein Anklang an das Choralthema mit hereinspielt. Vom 1. Hauptthema fehlen also wieder die wilden Streichermotive, wobei aber die raschen Quartsprünge des 3. Themas wie ein lebhaftes Geläute darübertönen und an die Quartsprünge zurückgemahnen, mit denen das Hauptthema bei seiner ersten Entwicklung abklang. Auch der Erregungsausdruck eines Geigentremolos durchdringt bereits die in Fluß kommende Entwicklung, und von hier an beginnt sich das 1. Thema wieder herauszulösen; dies wird der Weg, der durch die Hauptsteigerungen der Durchführung gegen die Reprise hinleitet. Die Grundstimmung dieser letzten Teile bleibt seltsam unheimlich und höchst eigenartig, ein Ausstreben gegen feierliche Erlösung, zu der wie zu etwas fernher Erschautem die ganze faustische Unruhe hinstrebt. Auch die Klangfarben, welche diese Zwischenschicht zwischen Verklärung und Durchdüsterung spiegeln, sind unbeschreibbar wie der einzigartige musikalische und nur aus den Klängen selbst erlebbare Grundcharakter.

Neue Ansätze tragen zu stärkerem und breiterem Höhepunkt; sie sind wieder (von W an) aus Elementen des 3. Themas gebildet, die voll vorwärtsdrängenden Antriebs ineinander gewoben erscheinen und auf eine Gipfelung (bei X) hinzielen, durch die in den Bläsern abermals machtvolle Verarbeitungen des 1. Hauptthemas durchtönen, während sich das Quartmotiv aus dem 3. Thema in die hohen Streicher hineinsteigert und sich teilweise in Streckungen bis zur Oktave entfaltet. Der Höhepunkt (f-Moll) erfährt bald eine Übersteigerung, auch sequenzartig nach g-Moll (Y). Die ganze Kraftfülle schlägt plötzlich bei (Z) ins Visionäre um; es erscheint eine von Bruckners herrlichsten Verklärungsstellen. In den Klarinetten ertönen Triolenrhythmen, deren lösender Charakter den ganzen kommenden Teil hindurch sehr deutlich hervortritt, und sie breiten sich über zarte Streicherakkorde, die aus dem 1. Thema nur noch den Anfang seiner Bläsermotive (nicht wie die vorherigen Höhepunkte eine spätere Umkehrung davon) intonieren. Bei aller Unauffälligkeit ist es ferner von Bedeutung, daß beim ersten Einsatz dieser Streicherakkorde auch der Vorschlagston, und zwar nur in einer

Mittelstimme, erscheint, der ganz von ferne wieder das wilde Streichermotiv des Anfangs andeutet; die Entwicklung trägt von hier gegen dessen Vollausbruch. Es fällt vor allem auf, daß sie mit einer Wendung ins Visionäre und Verklärte anhebt, zu der schon mehrmals der Satz neigte, stets aus dem Hinstreben gegen seinen Erfüllungsweg. In noch hellere Klangsphären hoher Holzbläser erscheint nun, immer von den schwebenden Triolen (Klarinette) durchzogen, das Anfangsthema emporgehoben, dann wieder in lichtdurchflossene höchste Streicherakkorde. (Ganz vereinzelt erscheinen immer wieder die Vorschläge!).

Aus diesem Aufgleiten in hellste Sphären taucht die Entwicklung wieder in herrliche mystische Verdunkelung (25. Takt nach Z). Das Triolenmotiv klingt leise in den Hörnern durch, das 1. Hauptthema ist in Streichern und Bläsern frei und mannigfach verwoben; dabei ergeben sich auch leise Anklänge an das 2. Hauptthema, namentlich an seinen 2. und 3. Takt. Wie schon die vorherigen seraphischen Klänge gehört auch dieses in geheimnisvolles Dunkel versponnene Erwachen des 1. Themas zu Bruckners herrlichsten Eingebungen. Voll Spannung sind sie auf das Kommende gerichtet. Der Weg dahin nimmt neue Ansätze: die Akkordmotive des Anfangs erscheinen (bei Aa) leise in einem Hörnersatz, dabei ertönt in dünnen Streicherlinien eine entwicklungsmotivische Ableitung aus dem 3. Thema, die wie dieses als lebhaft vorwärtstreibender Impuls in die Entwicklung trägt. Die Bedeutung dieses Motivgebildes wird gleich später, mit der Erreichung des Entwicklungszieles, hervortreten; zunächst durchzieht es, stets kräftig eingreifend, weitere Ansätze des in Holzbläsern und Streichern (Bb) ertönenden Anfangsmotivs; man beachte das Vordringen des Vorschlags bei einzelnen der Akkorde! Dann erscheinen, aus andern Klangregionen her, die gleichen Akkordmotive, in schweren, leisen Blechbläserklängen (Cc), in einer Steigerungswelle, die abermals, aus dem Grundzug der ganzen Symphonie, in lichte Höhenklänge (Holzbläser) hinaustönt. Und aus dieser Sphäre beginnen sich nun ganz leise in den I. Violinen (bei Dd) die Streicherrhythmen des Anfangs mit den Vorschlägen zu lösen; zunächst immer noch inmitten einer weiteren Verwebung des bisherigen Entwicklungsmotivs in den übrigen Streichern und des akkordlichen Anfangsmotivs in den Holzbläsern, die aber nur noch in den Klarinetten melodisch bewegt sind, während sie darüber in Flöten und Oboen bloß rhythmisch auf gleichbleibendem Tone angedeutet sind, dem-

selben (e), auf dem sich schon das Vorschlagsmotiv der 1. Violine hindurchzieht. In solchem Verharren auf einem bewegten Tone liegt stets große Vorbereitungsspannung und etwas geheimnisvoll Ankündendes. (Hier ist man insbesondere an die Schlußvorbereitung im IV. Finale gemahnt.)

Von diesem e aus wirkt dann der Wiederbeginn des mächtigen Anfangsmotivs auf dem viertaktigen fis (bei Ee), der eigentliche Repriseneintritt, unmittelbar als Hebung, aber auch harmonisch ist er überaus kunstvoll vorbereitet, wieder in weittragenden Zusammenhängen. Genau mit dem feierlich-geheimnisvollen Wiedererscheinen des anfänglichen Bläsermotivs (bei Aa) war zunächst auch die tonartliche Aufhellung nach C-Dur erfolgt, von da bereiteten neue Dunkelungen den abermaligen Motivansatz in c-Moll (bei Bb) vor; die Haupttonart ist somit der Reprise vorweggenommen, indem diese wie beim Satzbeginn in stark dominantischem Ansatz (vom fis aus) überlichtet ist. Aber Bruckner bereitet auch dieses Aufgleißen in geheimnisvoller Ankündigung vor, indem er aus dem c-Moll im Takt vor Cc nach A-Dur auflichtet, in seiner mystisch schweren Weise genau da, wo das Motiv in der Klangfarbe, leisem Posaunen- und Hörnerakkord, dunkelt. Diese Wendung verliert sich wieder zielstrebig nach c-Moll und schließlich mit dem erwähnten lange wiederholten e über a-Moll wieder nach Duraufhellung auf c, die gegen den Eintritt der Reprise hinausstrahlt.

Überschaut man zunächst nochmals die gesamte Durchführung, so zeigt sie eine sehr einfache Anlage mit breiten Vorbereitungsspannungen; sie durchsetzen lange den Verlauf vor dem Höhepunkt, dann aber auch mit der Auflichtung seiner Klangfülle zu visionären Klängen gleich als breite Vorankündigung der Reprise den ganzen übrigen Durchführungsteil. Man erkennt, wie die Formdynamik dem Grundcharakter und der dunklen Symbolik des ganzen Satzes, ja des ganzen Werkes, entspricht, wie sie überall den Weg und das drangvolle Sehnen zur Läuterung anzeigt; den gleichen Weg, den schon klar und deutlich die Erstentwicklung des 1. Finalethemas andeutete, nach ihm auch gleich das Hinstreben zu Choralklängen im 2. Thema, und den gleichen, der aus der unruhvollen Erregtheit des 1. Satzes über Scherzo und Adagioweihe in die Endverklärung des Finales hinausträgt. Schon dieser übergreifende Zusammenhang bedingt für das Finale die Anlageweise ebenso wie die Gewaltausmaße.

Solche Vorbereitungen, wie sie im letzten Durchführungsteil herrschen, weisen natürlich auf ungeheuren Kraftausbruch. Er bereitet sich aber auch motivisch vor. Es ist einer der Fälle, wo das 1. Thema, dessen Wiedererscheinen das eigentliche Reprisenereignis bildet, schon längst in Teilandeutungen ertönt, wie es auch den Durchführungshöhepunkt beherrscht hatte; es beginnt sich aus Ansätzen verschiedener seiner Teilelemente gegen seine ursprüngliche Gestalt hin zu sammeln. Was zu ihr noch fehlt und sich erst unmittelbar vor der Reprise leise aus einer Mittelstimme ankündigt, ist das wild antobende Streichermotiv. Die Durchführung läuterte das Thema gegen seine religiösen Klänge hin, schon aus diesem Grunde hob sie nur sein akkordliches Bläserthema heraus. Und wenn es sich hernach im letzten Schluß in weihevollsten Lichtglanz ausgießt und den Läuterungsweg vollendet, so bedeutet die Wiederaufnahme des Themas in der rasenden Orgie seines Anfangs für die große Entwicklungsanlage das Gleiche, was formdynamisch eine neue Zusammenballung im Wege gegen ausladende Lösung darstellt: gesteigerten Spannungsansatz zu umso gewaltigerer Endbefreiung.

So bricht auch die Reprise mit einer Gewalt ein, wie sie all der lange angesammelten Spannung entspricht. Was man nicht mehr für möglich gehalten hätte, verwirklicht sich hier: eine Übersteigerung des Kräftetaumels vom Anfangsthema zu einer heißfiebernden Urwildheit, deren grauenvolle Pracht geradezu etwas Erschreckendes trägt. Die Erhitzung gegenüber dem Anfang liegt, wie auch selbstverständlich, nicht an der großen Klangfülle, sondern an der inneren Erregtheit der hier durcheinanderwirbelnden Themenelemente. Schon die einleitenden zwei Takte (bei Ee) mit dem bloßen Vorschlagsmotiv auf fis sehen anders aus als im Anfang; dort lag das Anschwirren und Anschwellen des Motivs in den Violinen, verblieb auch in ihnen während der übrigen Themenausfaltung, hier setzt es im heißen Glanz der Trompeten und im wilden Gestampfe der Paukentöne ein; dieser zweitaktige Ansatz der Trompeten gehört zum Unheimlichsten, was je ein Musiker erdacht hat. Dann, mit dem Einsatz des akkordlichen Bläserthemas, tönt das Vorschlagsmotiv schrill in allen Holzbläsern und durchschüttert zugleich in den dumpfen Baßtönen die Orchestertiefe. Das Akkordthema in den Blechbläsern ist wieder teilweise mit Vorschlägen versehen, die im schweren metallischen Klang eine hinreißende Wucht gewinnen; auch läßt Bruckner

nach dem Einsatz der gehaltenen Anfangsakkorde tosende Neuansätze der Hörner in sie hineinschallen. Ein neues motivisches Element tritt aber in den Streichern hinzu: Entwicklungsgebilde höchster Erregtheit, rasch über die Urtöne von Grundton und Quint im Tremolo verstreichend. Rein motivtechnisch sind es nur breite, der Höhepunktskraft entsprechende Entfaltungen des vorangehenden Streichermotivs, welches schon von Aa an in die Steigerungen trieb, in seinem ersten Aufscheinen fernen Zusammenhang mit dem 3. Thema verriet und in der letzten Durchführungsentwicklung Formen angenommen hatte, die sich der jetzigen nähern. Hier in glitzerndem Aufzucken das ganze Kraftgewitter durchsprühend, wandeln sich auch diese Entwicklungsmotive später zu strahlenden Überbreitungen des symphonischen Zuges, welcher der Verklärung entgegendringt. Auch die Dehnung dieses Gewaltausbruchs, über aufgleißende und wieder in schweres Klangdunkel zurückgreifende Akkorde, das Hinaustreiben gegen weitere Steigerungen gehört zu Bruckners unbegreiflichsten Krafttaten. Und nachdem zunächst der Höhepunkt des ersten geschlossenen Zuges erreicht ist (bei Ff), sammelt sich alle Fülle nochmals, um in neuen Machtausklang (7. Takt nach Gg) hinauszusteigern. Hier jedoch vollzieht sich abermals eine innere Wandlung; das Thema strahlt in breite Erlösungsklänge aus, das Vorschlagsmotiv — der eigentliche Träger all der heißen Sturmtriebe — verschwindet, und sofort ist auch die formal höchst fesselnde Beobachtung zu machen, wie alle Motive Rundungsform annehmen, über den im C-Dur breit ausgegossenen Blechbläsermotiven Wölbungsbogen der Holzbläser erscheinen, und das Entwicklungsmotiv der Streicher sich über volle, wellige Umwölbungen der Akkorde breitet.

So erfährt auch die weitere Reprise erhebliche Änderungen gegenüber der Exposition. Zunächst gestaltet Bruckner den Weg gegen das Ende noch eine weitere Strecke mit dem 1. Thema; bei Hh ertönt mit einem neuen Steigerungsansatz dessen Bläsermotiv (in den Bässen und imitiert in den Hörnern) zu einem linearen Entwicklungsmotiv unruhigen, emporschichtenden Kraftandrängens gewandelt; über dessen Ansätze hinweg erscheint auch das Entwicklungsmotiv der Streicher in völlig geänderter Gestalt, zwar immer noch im Tremolando der Einzeltöne auszitternd, aber in höhenwärts ausstreichenden Zügen. So bildet sich eine starke Steigerungswelle, in der vor allem die Rhythmen des ursprünglichen Bläsermotivs durchhallen, sich verdichten und mit dem Höhepunkt (Ii) wieder dem

Choralthema nähern; denn sie wenden sich zu einer großen Verarbeitung wieder des sinkenden Zuges, der gleich nach B eintrat und von Anfang an dem Choralthema verwandt war. Er ergreift hier fast alle Instrumente, zugleich auch als das leitende Motiv des Wellenrückganges. Wo dieser fast zur Stille verebbt, ersteht (bei Kk) eine neue Umgestaltung des gleichen rhythmisch punktierten Motivs, eine Weitung, die gleich wieder neu erregend in eine Steigerung treibt. Sie ersteht in fast unisoner Entwicklung dieses drangvoll sich entfaltenden Gebildes. In ihm erhielten sich vom Thema zuletzt nur noch die punktierten Rhythmen; mit dem Höhepunkt (4 Takte vor Ll) sammeln sich auch sie wieder zum Massiv von Blechbläserakkorden, und sie tönen auch über den Höhepunkt hinaus, allein in den Hörnern übrig bleibend (bei Ll). Hierbei aber geschieht — bei Bruckners unerreichter Kunst der inneren Übergänge fast unmerkbar — ein Hauptereignis des Finales: die Rhythmen verwandeln sich in eine Andeutung des Hauptthemas aus dem 1. Satz; denn schon vier Takte vor Ll nehmen sie Bild und Klangfarbe jener Stellen aus dem Anfangssatz an, zu denen schon der Expositionsausklang des Finales hindeutete, und in denen auf gleichförmigen Stößen eine drangvolle Ankündigung des Themas erschien. Man sieht, daß hier die Anklänge innigst mit den Bläserrhythmen aus dem 1. Finalethema verquickt sind, und daß die von Anfang an verborgene rhythmische Gemeinsamkeit auf diese neue, formal bedeutungsvolle Ankündigung des Wiederausbruchs hinausläuft. Würde man von dieser Stelle aus nicht vorausblicken, so könnte man noch zweifeln, ob wirklich diese Bläserrhythmen aus dem Finalethema zugleich Andeutungen des Themas aus dem 1. Satz darstellen; diese Zweifel schwinden aber, wenn man später erkennt, daß sich über genau gleiche Andeutungsweise der Vollausbruch dieses Kopfthemas vollzieht. In den vorliegenden Takten dringt also die zielstrebige Entwicklung genau bis zu seiner krisenhaften Ankündigung vor.

Dieser herausdringende Wille bleibt ungelöst, die Rhythmen verhallen und das 2. Thema taucht auf (Mm), in As-Dur; es geht auch wieder in den Teil mit dem Tubenchoral über (bei Oo), aber diesmal ohne ihn wiederkehrend zu umschließen; denn bei Pp folgt unmittelbar, auf Orgelpunkt *g*, das 3. Thema. Die Annahme Karl Grunskys, daß hier nachträgliche Kürzung vorliege, hat alle Wahrscheinlich-

keit für sich; aber wie jede Kürzung, zu der sich Bruckner herbeiließ, wäre auch diese unter Rücksicht auf einen guten Formsinn, vielleicht unter entsprechenden Veränderungen, durchgeführt. Denn so ist das Abbrechen des 2. Themas bei Pp nicht nur als ein geöffneter Ausklang motiviert, sondern symbolisch als Ausklang mit dem Teil, in dem das Choralelement überwiegt; denn wie gegen die in ihm schlummernde Läuterungs- und Verklärungsidee das ganze Finale ausklingt, so streichen hier schon die Teilentwicklungen gegen diese hin. Die darauffolgende plötzliche Tonartswendung aus dem E-Dur-Akkord nach c-Moll weist freilich auch auf Kürzung hin, aber sie gewinnt ihren Sinn als Neuansatz, wie Bruckner zuweilen geöffnet ausstreichende Entwicklungen mit Akkorden ausklingen läßt, an die das Nachfolgende nicht anknüpft[1]).

In die Wiederkehr des 3. Themas (bei Pp) dringt bereits eine große und wirre Unruhe; es erscheint über einem Paukentremolo auf g (bereits weitwirkendem dominantischem Orgelpunkt, der auf den Schluß weist, noch unterbrochen wird und für längere Strecke vor der Schlußentfaltung, vor Uu wiederkehrt). In den Streichern sind die Motive in rhythmisch gehetzten Engführungen verflochten und viel von synkopischen Schwankungen durchsetzt. Gegenüber dem Expositionsteil erscheint das Thema hier zum Ausdruck beängstigender Hast gesteigert. Über unruhige Steigerungsentwicklung führt es zu einem Höhepunkt (bei Ss), in dem sich ein anderes Geschehen aufschließt: die bisher wirr fugierten Teilmotive des Themas fließen in Streichern und hohen Holzbläsern zu gleichmäßig strahligem Weben zusammen, das in seinen gewitternden Kraftlinien wie flackerndes Licht ein anderes Ereignis umschließt: in den Blechbläsern nämlich erscheint, vollakkordlich gesetzt, das Anfangsthema des 1. Satzes, zum ersten Male im Finale in seiner melodisch entfalteten Gestalt. (Man beachte auch den Parallelismus dieser Stelle mit dem 1. Finalethema: im mittleren Blechbläsermassiv das akkordliche Thema, umschwirrt von den hocherregten Streicherfiguren.) Nach diesem Höhepunktsereignis klingt in ruhigerem Kräfteweben die Steigerungswelle wieder ab, zuletzt über lebhaft verstrickte Motivverschlingungen (vom 7. Takt nach Tt an) in hochgespannte Stille hinaus, in der über der dumpf-feierlichen Vorbereitungsschwere von Tubenakkorden ganz leise in den hohen Flöten

---

[1]) Vgl. S. 371 und 543f.

nochmals das Quartenmotiv durchklingt, gebrochen zur übermäßigen Quart d-as, auch hier nochmals im Charakter eines hohen kleinen Geläutes in der Symbolik hoher Vorbereitungsspannung[1]). Merkwürdig ist wieder eine Unscheinbarkeit, deren symbolischer Sinn hier keiner weiteren Erläuterung bedarf: wo diese Stille zuletzt zu den einzelnen dumpfen Paukentönen des Orgelpunktes g verklingt, da erscheint bei diesem das Motivelement des Vorschlags aus dem 1. Finalethema!

In feierlich stiller Grundstimmung setzt (bei Uu) die Endsteigerung an, in der Haupttonart c-Moll. Langsam, erst in zweitaktiger Folge, entfalten sich die Blechbläserklänge aus dem 1. Finalethema, aber nur die breiten Anfangsakkorde (noch ohne die punktierten Rhythmen). Von Hörnerakkorden allmählich zur Helle der Holzbläser in großem Aufbau hinaufleitend, werden auch sie zu großen Choralklängen. In den Violinen aber erscheint ein hochaufstreichendes Anstiegsmotiv, das sich von Takt zu Takt durch die Klänge zieht. Vergleicht man es mit dem zackig-wilden Violinmotiv, das nach Ee das gleiche Thema in seiner tosendsten Entfaltung überstrich, so erkennt man auch in dieser Entwicklungsfigur die läuternde Wendung gegen die Weihe. Gestalt und Wirkung der Anstiegsfigur gemahnt unmittelbar an die vom Endteil des VII. Adagios. Wie jede Steigerung gegen einen großen Zielausbruch ersteht auch diese über einem leisen, hier wie ein religiöses Schauern durchdringenden Tremolo der tiefen Streicher. Während die Pauke noch wiederholt tief symbolisch mit dem leisen Vorschlagsmotiv hindurchtönt, erscheint im tiefen Tubenton (8. Takt nach Uu) das 1. Thema des 1. Satzes, zu ruhiger Ausbreitung umgestaltet, noch als ein vereinzelter, wieder in die Hauptthematik zurücktauchender Anklang. Auch bei den Bläserakkorden zuckt noch zuweilen der Vorschlag auf. Nach der ersten Steigerung ertönen, wieder aus plötzlicher Wendung ins Visionäre, in den Holzbläsern (bei Vv) die rhythmisch punktierten Bläserakkorde aus dem 1. Finalethema, stets von den ansteigenden Streichermotiven überstrichen[2]). Es sind abermals die

[1]) Vgl. S. 616.

[2]) Hoch erhaben wirkt hier die d-Moll-Wendung im pp, deren mystische Pracht schon ganz an die Grundstimmung der Neunten gemahnt, ähnlich auch schon im VII. Adagio (8. Takt nach S) aufschien; vgl. S. 1007.

ungelösten Willensansätze zu gleichartigen Rhythmen des Kopfthemas vom 1. Satz, und nach wenigen Takten erscheinen sie auch in der erregten, krisenhaften Klangfarbe von Trompetenakkorden, wenn auch immer noch in leisem Tone verhalten; von da aber lösen sie sich ganz in das Thema des 1. Satzes zurück, und die Symphonik bricht ins strahlende letzte Leuchten aus.

In einem gedehnten Subdominant-Akkord (bei Ww) dringt das Thema des Symphonieanfangs durch, erst mehrmals mit seinem Ansatzmotiv einer kleinen Sexte sich emporschwingend. An ihren Erstanfang zurückschlagend, reißt die Symphonik in diesem großen Endausbruch auch Themen anderer Sätze mit an die Oberfläche. Dem breiten Durakkord fügt sich, zum 4/4-Takt gewandelt, das Scherzo thema (zuerst in den Hörnern) ein, später sogar in Fugierungen, und hernach (bei Zz, Hörner) folgt das erste Adagiomotiv. Alle drei Gebilde erscheinen auch mehrfach ineinander kontrapunktiert. Dabei ertönen in der großen Klangentfaltung auch die Höhepunktsmotive aus dem 1. Finalethema in den Trompeten (2. Takt nach Xx), abermals als triumphalische Klänge der höchsten Pracht und Fülle. Die Entwicklungsmotive der Streicher strahlen in breite Höhepunktswellen aus. Nicht zu übersehen ist, wie Bruckner nur in den drei allerletzten Takten abermals die Vorschläge zu drei Bläserakkorden hinzusetzt; dabei ist es auch von Bedeutung, daß Bruckner die Überwindung dieses Elements durch die andere Welt der Weiheklänge auch noch dadurch symbolisiert, daß hauptsächlich Tuben-Akkorde diese Vorschläge enthalten. Die Harmonik umschließt diesen ganzen Endausbruch in der Macht primitivster Einfachheit: nach 7 Takten des F Dur Akkords (von Ww) wendet sie nach kurzer Durchstreifung der Dominante[1]) in den C-Dur-Akkord,

[1]) Dieser Akkord des Taktes vor Xx ist interessant genug. Auf ersten Eindruck scheint er weiter subdominantisch einzudunkeln, gegen Es-Dur; er deckt sich mit dessen Dominante b-d-f-as, wobei das f zunächst durch die Vorhaltsbildung e vertreten ist; doch entschleiert die Auflösung eine andere Spannungsbedeutung im Akkord: sein b (eigentlich als ais wirkend) löst sich als steigend durch den Akkord getriebener Durchgang, der aus dem vorherigen a ins h führt, sein as als chromatischer Durchgang aus dem a ins g. In seiner reinen Form $G^7$ erscheint er mit dem letzten Augenblick des Taktes. Die Doppelwirkung von Spannung und Dunkelung (scheinbar stark subdominantischer Wendung) ist wieder höchst kunstreiches Merkmal; stellt sie doch in kleinster Verdichtung Bruckners (bis in größte Formerscheinungen zu verfolgende) Eigentümlichkeit dar, Spannungsballungen vor letzter befreiender Auslösung gleichzeitig in den Farben zu durchdüstern.

der die letzten 23 Takte unverändert in seiner Helle leuchtet. Alles wölbt sich in großen Bogen aus; so auch das Anfangsthema des 1. Satzes, das sich aus seinen ursprünglich zackig scharfen Konturen über die breiten Umrisse des C-Dur-Akkordes rundet. Alles ist Erlösung, ausflutende Gewalt.

Die VIII. Symphonie zeigt die größte Steigerung, stärkste Atemkraft, den Höhepunkt der Lebens- und Weltpracht vor der Lebensabwendung. Daher ist sie allerdings auch schon formal ein Werk, das nur ein wahrhaft bedeutender Dirigent aufbauen kann. Es bedarf keiner geringen Kraft, solche Zusammenhänge, wie sie Adagio und Finale ausspannen, das Scherzo schon ahnen läßt, als Einheitsbogen wiederzugestalten, vollends aber in deren Bewältigung noch die unendlichen Stimmungsgewalten und alle die Schönheiten kunstvoll abgetönt wieder erstehen zu lassen. Auch hier wurde das Finale am schwersten verstanden, das Adagio am unmittelbarsten. Namentlich auf Grund des Adagios haben einige Beherzte für Bruckners Achte das Wort von der langersehnten zehnten Beethoven-Symphonie in Umlauf gesetzt; der Vergleich ist nicht ganz glücklich; zudem wäre es die siebzehnte.

---

## Vierter Abschnitt

# Die übrigen Werke

I. Kapitel

# Die Instrumentalwerke neben den Hauptsymphonien

## Die Studien-Symphonie in F-Moll

Beginn der Komposition: 15. Februar 1863. Beendigung des Andantes: 10. April 1863. Komposition des Scherzos: 11.—13. April 1863. Beendigung der Symphonie: 16. Mai 1863[1]). Erste Aufführung: 18. März 1923 in Klosterneuburg durch Franz Moissl.

Bruckner schrieb in seiner Studienzeit bei Kitzler (vgl. S. 109) diese Symphonie, der er ausdrücklich nur den Zweck der Übung beimaß; sie sollte bloß die durch Beobachten gewonnene Beherrschung der klassischen weltlichen Hauptformen festigen, zudem eine Grundlage für Instrumentationsübung abgeben. Beides schließt schon den Verzicht auf Entfaltung der eigenen Persönlichkeit ein; Bruckner, vor seiner Kunst und in ihren Untergründen stets von überehrlichem, ja fanatischem Handwerksgeist erfüllt, suchte Erprobung, indem er sich vorbildliche Grundtypen zwar nicht durch Nachahmung der Gedanken, wohl aber durch volles Eingehen auf ihre Technik zu eigen machte. Umso interessanter, hier auch Spuren des eigenen Gepräges durchschimmern und verborgene Zusammenhänge mit den späteren technischen und formalen Umwälzungen auftauchen zu sehen. Nicht mehr von Bruckners Geist darf man in dem Werk erwarten.

Vor allem ist es nach klassischem Muster völlig vom Gruppenprinzip beherrscht; trotzdem zeigt sich auffällig in der Melodieführung die Kunst zusammenhängender Fortspinnung. Wie der ganze Stil noch der klassisch frühromantischen Homophonie entspricht, so dringt auch jener Hang zu geschlossener Entwicklung nicht in der Breite symphonischen Klangstromes sondern in der stets vorherrschenden melodischen Einzellinie durch, in Erscheinungen, die für sich

[1]) Von der Symphonie ist bisher nur das Andante (in der Universal-Edition, Wien) erschienen, die Veröffentlichung der übrigen Sätze aber bereits angekündigt.



sogar weniger auffielen, wenn man nicht ihr bedeutsames späteres Ausschwellen im Auge hätte. Namentlich die Kunst, einzelne Motive durch lineare Umbildungstechnik ineinander überzuleiten, ja auf eine verborgene Identität zurückzuleiten, ist hier bemerkenswert, umsomehr als sie auch in der andern der zurückgestellten Symphonien, der hinterlassenen in D-Moll, zu bedeutender Höhe durchdringt, auch schon in der G-Moll-Ouvertüre sichtbar wird. Doch auch sonst trägt die durchgehende Hauptmelodie bereits einen deutlichen Zug zu jener stetigen, getragenen Ausspinnung, die sich später ihr breites symphonisches Melos als den gemäßen klanglichen Ausdruck schafft. Sogar der Hang zu ruhig gedrungenem Grundmaß waltet in ihr schon vor, namentlich wo sich die Linien aus der scharfen Themenprägung in ihre weitertragende Entwicklung verlieren. Ja, es scheint fast ein wenig Konvention (vielleicht auch ein Wink Kitzlers) darin zu liegen, daß sich Bruckner im Anfang zur Tempoüberschrift *Allegro molto vivace* (im Alla breve) bestimmen ließ; dem Thema selbst, das sich auf den vorbildlichen Typus stets am ehesten konzentriert, mag dies noch entsprechen; dem ganzen weiteren Fluß, in dem stets am ehesten auch die eigene Natur ausfließt, scheint es zu widersprechen, der ungeschriebenen Forderung ruhigeren Zeitmaßes zu weichen. Wenn Bruckner und sein Lehrer Kitzler etwas unvollkommenes in dem Versuch spürten, so mochte es unbewußt vielleicht das Gefühl gewesen sein, daß das scharfe, formal noch streng Vorbildern folgende Gruppenprinzip im Widerspruch zum innern Formdrang des Werkes stehe; denn es fehlt die innere Auseinandersetzung mit ihm; es sieht mehr aus, als wäre Bruckners Tonstrom dem Gruppenbild eingefügt; dieser Widerspruch ist von der ersten in die Reihe der Neun aufgenommenen Symphonie an überwunden, trotzdem äußerlich die Gruppenumrisse stehen bleiben. Liegt demnach für Feinhörige hier etwas Unausgeglichenes in der F-Moll-Symphonie, so wird dies für den Kenner Bruckners doppelt reizvoll.

Merkwürdig ist innerhalb des scheuen Wagnisses, wie in der Harmonik, die sonst klassische Schlichtheit trägt, Einzelheiten zu unruhigerem Drang hinausweisen; so namentlich eine Vorliebe für Vorhaltsbildungen; gleich beide Hauptthemen des 1. Satzes verraten sie; die Annahme einer Beeinflussung durch die „Tannhäuser“-Studien könnte naheliegen, immerhin nur in dem Sinne, daß sie zur Auslösung eigener Züge half und dem Zögernden Mut gab. Liegt doch gerade in den Vorhaltsspannungen des späteren Bruckner eine ganz zur Unab-

hängigkeit von Wagner gereifte Eigenart; auch in dieser Symphonie erscheinen nicht die Klangwirkungen der „Tannhäuser"-Vorhalte selbst nachgeahmt, nur ihre Verdichtung und Dehnungsfähigkeit erlauscht. Alteration und Modulationen hingegen gehen im Ganzen nicht über das klassische Maß; wiederholt fällt auch schon die Fähigkeit auf, innerhalb gleichbleibender Harmonien stark zu steigern, sie überhaupt in gespannten Wirkungen festzuhalten. Spuren von Bruckners späterer Physiognomie sind auch die weitschrittigen Intervalle einzelner Melodien; große Längenbogen in der Thematik sucht man allerdings noch vergeblich, der Drang zur geschlossenen Entfaltung flüchtet sich, wie erwähnt, mehr in die Überleitungen, die jedoch dafür in einfacherer, meist diatonischer Intervallführung gehalten sind.

Im Ganzen zeigt Bruckner zwar feuriges, rassiges Musikertum, aber er entfaltet seine Einfälle mehr nach der bedächtigen Seite seines Temperaments; die großen Stürme, hinreißenden Rhythmen zeigen sich nur in einzelnem Wetterleuchten, so in einer bedeutsamen Steigerungsstelle des 1. Satzes und im Scherzo. Von formaltechnischen Eigentümlichkeiten des späteren Bruckner verraten sich keimhaft manch interessante Einzelzüge. So schon schwache Andeutungen seiner unvergleichlichen Kunst spannungsvoll vorbereitender Leere; freilich noch nicht mit den charakteristischen Merkmalen seiner genialen, fast atmosphärisch wirkenden Druckspannungen und auch noch nicht an den Stellen, an denen sie sich später festigen. Sehr beachtenswert ist schon der Drang zu großen Schlußgestaltungen, dabei vor allem manch feierlich düsternder Vorbereitungsakzent und die Erhebung des Schlusses über rauschend festlichen Ausklang zu gewisser rätselhafter Überweltlichkeit; gleich der erste Satz enthüllt hier, wenn auch immer noch in Ahnungen gegenüber späterer Erfüllung, Überraschendes, noch mehr das Finale. Merkwürdig ist dabei schon das Auftreten von Bruckners typischen Verkündigungsmotiven. Auch choralartige Stellen erscheinen mehrmals, häufiger in vollem Orchestersatz, wobei aber bereits die Blechbläser mächtig und düster durchdringen. Sehr auffällig ist die Neigung zu sinkenden Baßlinien; keine Nachahmung, sondern Tiefenuntergrund der Persönlichkeit ist darin zu erblicken; fast allenthalben kommen sie als leiser Innenvorgang zum Durchbruch. Als weitere Merkmale von Bruckners Persönlichkeit fällt namentlich die Neigung zur Themendreizahl auf; in nicht weniger als dreien der vier Sätze, dem ersten, zweiten und letzten, kommt sie zum Vorschein, jedesmal in andrer formaler Aus-

prägung, als tastete Bruckner auf verschiedenen Wegen zu diesem charakteristischen Willenszug hin[1]). Noch nicht annähernd von der späteren Bedeutsamkeit sind hingegen die Themen; es ist fast rührend zu sehen, wie sie sich in konventioneller Einfachheit halten, als sollte geziemende Einschränkung ersten, schülerhaften Versuchs gewahrt werden; erst mit ihren Weiterverspinnungen wagt sich stellenweise Brucknersche Leidenschaftlichkeit vor, Noch kaum in Spuren meldet sich die spätere Technik und die Herausbildung der Entwicklungsmotive. Überhaupt liegt die ganze symphonische Entwicklungsdynamik noch unenthüllt im Keime. Auch die Brucknerschen Raum- und Weitenausstaffelungen fehlen noch. Kompakte Homophonie hält die spätere Durchgestaltung des Klangstoffes noch im Bann. Die Instrumentation scheint auch mehr Korrektheit und Klangsinn zu erproben als eigene Versuche. Die Orchesterbesetzung ist die Beethovensche: doppeltes Holzbläserquartett, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Pauken, Streichorchester; im Finale treten 3 Posaunen hinzu.

Mehr als eine recht überraschende Vorandeutung späterer Symphoniethemen oder charakteristischer Einzelstellen blitzt schon auf. Gleichwohl vermißt man noch das große Leuchten der Brucknerschen Musik. Anspruchslosigkeit, Adel und eigenartig tiefe, auch durch lachende Schönheit empfindbare Wehmut durchzieht die Melodien, und eine mit Worten nicht weiter beweisbare Reinheit liegt in der gesamten Seele dieser noch scheuen, an sich selbst ungläubigen Musik. Was demnach in all der stillen Schönheit fehlt, ist das Überzeugende, das hernach den Werken von der I. Symphonie und schon von der D-Moll-Messe an auf der Stirne steht. Dies Gefühl vielleicht mochte Bruckner zu seinem späteren Lächeln über das Werk veranlaßt haben. Der innere Mensch ist noch nicht so herausgekehrt, wie es das Problem der weltlichen symphonischen Musik erforderte; kein Zufall wohl, daß Bruckner nochmals durch ein großes geistliches Werk hindurch mußte, ehe er zur Symphonie zurück, in ihr den Ausbruch fand. Auch engte wohl die Befangenheit der Studienarbeit, sicher auch die Benommenheit ersten größeren Ausblicks auf die weltlichen Formen etwas ein. Zur Aufführung ist denn dies Werk nicht geeignet, zudem wider-

---

[1]) Im Hinblick auf die Ausführungen von S. 490 ist es bemerkenswert, daß schon in diesem symphonischen Vorversuch die Ableitung des dritten Themas schwankt; im 1. Satz strebt das letzte, das klassische Schlußthema zu ihm, im Finale das vorherige Überleitungsthema; es herrscht keine eindeutige Ableitung aus dem alten Schema.

spricht dies Bruckners Wunsch; eine Aufführung hätte höchstens im Rahmen einer großen zyklischen Gesamtwiedergabe aller Werke Bruckners gewissen Sinn, aber stets nur aus dem Sonderinteresse einer Rückschau zu früher Studienarbeit. Da wäre diese auch vor Mißverständnissen geschützt. Wesentlich anders steht es schon mit der zweiten der zurückgelegten Symphonien, der in D-Moll; hier war auch der Sinn der Zurückstellung durch Bruckner ein anderer.

Bei der Einfachheit der rein formalen Vorgänge mag ein kurzer Überblick genügen; ihr Verlauf entschleiert aber noch eine Reihe von Einzelheiten, denen mehr im Rückschauen von der Welt des eigentlichen Bruckner her ihre Bedeutung zukommt. Zugunsten dieses hauptsächlichen Gesichtspunktes konnten auch manche andere Einzelerscheinungen unerwähnt bleiben.

Das Hauptthema besteht nach klassischer Art aus zwei Gegensatzteilen, einem viertaktigen unbegleiteten pp-Gebilde der Violinen und einer viertaktigen Abrundung in voller, akkordlicher Setzweise. Vielleicht schwebte das erste Thema aus Mozarts Jupiter-Symphonie vor, an dessen rundendes Gegenmotiv der Ausklang ein wenig in der Linie gemahnt; fallende Baßlinie dringt schon in diesem durch[1]). Die acht Anfangstakte erfahren zunächst eine sequenzartige Wiederholung, worauf eine Weiterspinnung aus dem belebteren Anfangsteil ansetzt. Die Entfaltung des ersten Themas erfolgt derart, daß eine längere Ausspinnung in den Wiederanfang zurückleitet (48. Takt). Sie ist durchwegs aus Teilmotiven des Anfangs gebildet, auffällig ist nur, daß sie eigentlich nicht in allmählicher Wiedersteigerung zum Hauptthema zurückleitet, sondern im Gegenteil vor diesem bereits Bruckners Vorliebe für ruhige, spannungsvolle Erwartung verrät.

---

[1]) Das sehr einfache Thema ist in seinem Charakter weniger in romantische Stimmungswirkung eingesponnen und mehr in klassischer Art auf scharfe Klarheit angelegt; dabei trägt der erste Viertakter mehr einen spielerischen, der zweite, akkordliche, einen etwas energischen, zu robusterem Willenausdruck hinüberweisenden Zug. Die Bemerkung Alfred Orels („Unbekannte Frühwerke Anton Bruckners", Wien, Universal-Edition, 1921, S. 3), daß dies Thema im Gegensatz zu Bruckners sonstigen Symphonieanfängen der Vorbereitung entbehre, trifft etwas sehr wesentliches; immerhin bleibt hinzuzufügen, daß sich dies Thema erst mit seiner Vollentfaltung über den etwas indifferenten Charakter seines Eintritts hinaushebt und ihn schärft. Das Gleiche trifft vom 1. Finalethema zu.

Als Überleitung zum Gesangsthema hin bildet sich eine aus dem Hauptthema abgeleitete Achtellinie heraus. Bruckner setzt das Gesangsthema (85. Takt) in ruhiger Bewegung in der Paralleltonart As-Dur an, läßt aber im Anfangsteil sehr geschickt noch Rückwendungen nach der Haupttonart f-Moll aufblitzen. An der Harmonik dieses Themas ist immerhin interessant, daß sie nicht sehr stabil, wenn auch ziemlich einfach ist; d. h. sie läßt weniger den Grundakkord und mehr Nebenstufen und verschiedene Ausweichungstendenzen der Tonart herausdringen. Neigung zu großen Intervallen sowie gleich dem Hauptthema zu Vorhaltsbildungen zeigt sich von Anfang an und noch mehr im Laufe der Fortentwicklung. Sehr fesselnd ist aber die motivische Rückverbindung mit dem Vorherigen: nach den ruhigen halbtaktigen Akkorden der ersten zwei Thementakte dringt für einen Takt eine Viertelbewegung durch, welche früheren Umbildungen aus dem ersten Thema entspricht (so namentlich denen vom 38. Takt an); aber auch die unmittelbar dem Gesangsthema vorausgehenden Takte vermitteln diesen Zusammenhang; sie bringen auch wieder zu Viertelbewegung verlangsamt das Motiv, das sich zuletzt in freier Ausspinnung aus dem Anfangsthema entwickelt hatte; und zugleich mit dieser Technik der Verlangsamung eines Motivs auf unveränderter Tonhöhe im Sinne einer spannungsvollen Vorbereitung zeigt sich nun, daß auch das Gesangsthema selbst genau eine weitere Verlangsamung des gleichen Motivs zu Halben darstellt! Die Überleitungskunst, die Herausbildung eines Gebildes aus einem andern zeigt sich hier schon in einem hervorragenden Einzelfall. Auch die vordem erwähnte sinkende Viertellinie des dritten Gesangsthementaktes erscheint später (vom 98. Takt an) zu Halben verlangsamt!

Die Entwicklung trägt ein ähnliches Prinzip wie die des Hauptthemas: nach einer längeren, zuletzt beruhigend abklingenden Ausspinnung nochmals Wiederaufnahme der Anfangsgestalt, allerdings unter veränderter Harmonik und Instrumentation (116. Takt). Von da an tritt auch rhythmische Belebung in das bisher fast choralartige Themengleichmaß; namentlich Synkopen tragen der beginnenden Unruhe einer weiteren Überleitung entgegen; nur sehr bedingt läßt sich aus dieser ein eigenes Überleitungsthema herausheben: ihre Entwicklung verdichtet sich (146. Takt) zu einem zentralen Kerngebilde; doch so wenig es sich scharf abhebt, so wenig trägt es thematische Selbständigkeit. Es zeigt sogar eine recht kunstvolle, interessante Verquickung von bisherigen Elementen: ein akkordlicher Satz vollen

Orchesters gemahnt an den zweiten Viertakter des Hauptthemas zurück, allerdings nicht in der Melodie selbst, die vielmehr die lebhaften Aufschwungsintervalle aus dem Gesangsthema wiederspiegelt und ganz genau schon in dessen Fortspinnung (vom 104. Takt an) aufschien. Daß aber auch die Rückbeziehung zum Hauptthema beabsichtigt ist, zeigt gleich der zweite Viertakter, der wieder sehr deutlich an jene Figuren anklingt, die im Hauptthema den ersten Viertakter bilden. Es liegt also — auch unter sonstigen Veränderungen — eine Umkehrung seiner Teile vor. Unmittelbarer noch als aufs Hauptthema selbst weist dieser in Achteln bewegte Teil des Überleitungsgebildes auf jene Achtellinien zurück, die sich aus dem Hauptthema in der Überleitung zum Gesangsthema herausgebildet hatten. Aber mit dem Hauptthema ist auch gemeinsam, daß diese Linie im Wesentlichen einstimmig ertönt, im Gegensatz zum früheren choralartigen Teil. Auch bei diesem ist ferner die fallende Baßlinie charakteristisch, die gleichfalls auf den zweiten Viertakter des Hauptthemas zurückweist; aber sie ist auch schon unmittelbar vorher (vom 140. Takt an) aufgetreten und geht in schwächeren Andeutungen bis in das Gesangsthema selbst zurück, ein Beweis mehr, daß Bruckner die selbständige Heraushebung eines Überleitungsthemas umgeht, was noch im Hinblick auf die Themendreizahl bedeutungsvoll wird. Im künstlerischen Einklang mit der sinkenden Tiefenlinie dringt hier auch die dunkelnde Blechbläsertönung stärker durch. Bemerkenswert ist dies, weil es eine Düsterung gegen das Expositionsende hin vorbereitet, die sich auch in der stillen Weiterspinnung zum Schlußthema zu etwas elegischen Tönen ausbreitet. Dies Schlußthema (180. Takt, As-Dur) trägt eine Melodie von bemerkenswerter Schönheit, in der auch manches von den Aufschwüngen des späteren Bruckner schlummert; die entfernte Verwandtschaft mit dem Hauptthema durch den Rhythmus des Anfangsmotivs soll später noch zu besonderer Bedeutung kommen. Von diesem verborgenen Zusammenhang abgesehen, tritt unverkennbar ein drittes Thema damit heraus. Doch trägt es noch gar nichts vom späteren zügigen, vorwärtstreibenden Grundzug der dritten Themen in Bruckners Anfangssätzen, hat auch andere Verarbeitungsweise; es gemahnt im ruhigen, etwas melancholisch angehauchten Charakter an einen häufigen Typus von Beethovens Schlußthemen.

Eine motivische Teilfigur aus dem Schlußthema leitet auch in den Anfang der Durchführung, von der die Exposition noch mit Doppel-

strich und Wiederholungszeichen (vgl. S. 492) abgegrenzt ist. Dabei ist wieder eine feine Kunst thematischer Überleitung zu beobachten: ein Teilmotiv des Schlußthemas vereinfacht sich zu absteigender Sekundbewegung, aus der dann wieder der Anfang des Hauptthemas in der Weise herausspringt, daß sie nur als dessen langsame Vorbildung wirkt. Tritt auch Bruckners charakteristische Stille um den Durchführungsbeginn noch nicht ein, so bleibt doch beachtenswert, daß der Übergang in die Durchführung wie ihr erster Teil beruhigend gehalten sind. Erste Belebung dringt durch Wiederaufnahme des Anfangsthemas ein, und zwar zunächst nur seines ersten Viertakters. Dies Gebilde trägt durch eine lange Entwicklung von milder, poetisch versonnener Schönheit; erst später (272. Takt) werden die gleichmäßigen Rhythmen durch das akkordliche Motiv des zweiten Viertakters aus dem Hauptthema durchbrochen. Dieser Gegenüberstellung der beiden Teile folgt nun — gleichfalls nach häufigem klassischem Muster — ihre gleichzeitige Vereinung: die Viertellinie des Hauptthemas erscheint in die Akkorde seines zweiten Viertakters eingeflochten (vom 288. Takt an). Späterhin treten neuerdings fallende Baßlinien charakteristisch hervor. Recht breit ist auch wieder die allmählich beruhigende Auflichtung gegen die Reprise hin. Man erkennt auch hier Bruckners Neigung zu großen Vorbereitungen, mag auch deren ausgeprägte, inhaltsschwere Eigenart noch nicht durchbrechen. Insbesondere ist sie schon im letzten Übergang zu einzelnen, dünn gesetzten Akkordverbindungen angedeutet, die bereits von Wirkungen der Pausenleere durchbrochen sind, auch schon düsternde Harmoniewendungen wie den Dur-Moll-Übergang enthalten. Somit tritt hier vor der Reprise die verhältnismäßig deutlichste Vorankündigung jener breiten Vorbereitungsweise ein, die später am Anfang der Durchführungen liegt. Auch längere Orgelpunkte durchziehen diesen Teil. Sehr einfach bleibt der harmonische Weg der Durchführung. Über kleine Teilsequenzen (F-Dur, g-Moll) führt er nur durch nächstverwandte Tonarten von f-Moll, hauptsächlich und mehrmals über Des-Dur, aber stets unter ruhigen, fast unauffälligen Übergängen. Im Endteil erscheinen einzelne Auflichtungen zu F-Dur, von wo sich über den erwähnten Dur-Moll-Übergang wieder das f-Moll des Anfangs vorbereitet.

Die Reprise (beginnend mit dem 364. Takt) bringt bald Abweichungen von der Exposition, lebhaftere Verarbeitungen des Hauptthemas, wobei namentlich eine Einzelheit Erwähnung verdient,

weniger im Hinblick auf dies einzelne Werk als auf Bruckners spätere Eigenart: er kehrt auch hier nach einer Anfangsentwicklung nochmals zum Hauptthema zurück (396. Takt), aber während dies in der Exposition nach einer beruhigenden Vorbereitung geschah, leitet hier eine durchgängige Steigerung in die veränderte Wiederaufnahme des Themas hinein; ein Beweis, daß dort die vorbereitende Ruhe einem in Bruckner schlummernden Zug entsprang, der sich später mit Formproblemen der größten Art verbinden sollte. Auch das Gesangsthema ist anders eingeleitet, diesmal durch Generalpause abgesondert und steht regulär auf dem Hauptgrundton, in F-Dur (432. Takt). Ebenso erscheint das (thematisch unselbständige) Überleitungsgebilde erst in F-Dur, dann in f-Moll und führt bald in eine bedeutende Schlußerweiterung; diese bringt zunächst gar nicht das Schlußthema, sondern (vom 511. Takt an) eine Durchführung anderer Themenelemente: zuerst des Sextsprunges aus dem Gesangsthema (in Umkehrung), dazu die Viertelbewegung aus dem Hauptthema. Hieraus entwickelt sich die längste und stärkste Steigerungsverdichtung des Satzes, schon von manchen Spuren des späteren Symphonikers durchsetzt. Wie sich diese Strecke über langem Orgelpunkt (*c*) in Rhythmen und Stimmführung belebt, langatmig und stetig seine Erregungen steigert, dann gegen den Eintritt des Schlußthemas (561. Takt) wieder entspannt, das gehört zu den interessantesten Teilen des Werkes. Vor allem aber ist bemerkenswert, wie im Laufe dieser Steigerung ein Blechbläser-Choral durchtönt (542. Takt). Motivisch läßt der Choral, der in starkem Aufschwung zur Höhe trägt, einfache Zurückführung zu dem auf das Gesangsthema folgenden Überleitungsgebilde zu und somit durch dieses hindurch zum zweiten Viertakter aus dem Hauptthema. Jedenfalls läßt schon dieser erste Versuch sowohl die Bedeutung des Chorals für Bruckner wie auch die feierlich-düsternde Vorbereitungssymbolik erkennen, die er mit ihm verbindet. Wenn nun erst nach dieser Schlußdurchführung das eigentliche Schlußmotiv eintritt (561. Takt), so hebt es sich in seiner ruhigeren Weise vom Vorherigen ab und gewinnt auch in der Tat die Bedeutung eines stilleren Neuansatzes vor neuerlicher Schlußentfaltung. Aus seinem Thema erhebt sich eine feierliche Steigerung, in der vor allem die Verkündigungsmotive bemerkenswert sind; sie erscheinen schon ganz nach Bruckners späterer Art in Triolenrhythmen in Trompeten (vom 582. Takt an) und leiten zuerst einen machtvollen Höhepunkt in Des-Dur ein — auch das Weihevolle dieser Tonart dringt bereits

durch! — gewinnen aber noch tiefere Bedeutung, indem sie auch durch das wiederberuhigende Abklingen weitertönen, wiederholt sogar stark herausdringend, als feierliche Symbole des Endes überhaupt; sie erscheinen hier ganz ähnlich wie am Ende des 1. Satzes der Achten, an das überhaupt auch die letzten, aus dem Schlußthema (durch Beschleunigung) abgeleiteten Motive recht auffällig gemahnen; sogar das Unison kommt hier wiederholt zum Vorschein. Das alles beweist, daß Bruckner in diesem Endteil etwas verspürte, das noch nicht seine Erfüllung fand; sonst hätte er nicht von einem Werk höchster Reife nochmals zu einer Idee aus der Studiensymphonie zurückgreifen können. Besonders fesselnd ist aber im Schlußteil wieder die thematische Überleitung; das letzte, schon lange Strecke hindurch herrschende Motiv entsteht zunächst als Umbildung des Anfangsmotivs aus dem Schlußthema; aber es gewinnt genau die sinkende Form des Anfangsmotivs aus dem Hauptthema, wodurch die früher erwähnte, schon von Anbeginn an verborgene Teilgemeinsamkeit zwischen beiden Themen zum Ausbruch kommt und zugleich die formale Abrundung des Satzes mit dem Hauptthema herstellt. Die große Schlußentfaltung, die Erregung in ihr sowie der Einschlag des Mysteriösen in ihre Feierlichkeit gehören zu den bedeutsamsten vorausweisenden Zügen der Symphonie, sind auch am reichsten an Einzelmerkmalen des späteren Bruckner.

Das Andante (Es-Dur) enthält bereits hervorragende Formgedanken, an denen schematische Betrachtung irre werden kann. Es verarbeitet drei Themen, die in sehr fesselnder Weise miteinander verknüpft sind. Das erste trägt in seiner durchbrochenen Setzweise schon einen gewissen grüblerischen Zug, motivisch und auch harmonisch gewisse Unruhe innerhalb einer sonst echt adagioartigen Stille; schon der dritte Takt biegt zur starken Wirkung eines neapolitanischen Akkords unter gleichzeitiger pp-Wendung aus. Im Laufe der Ausspinnung dehnen sich die Motive, und dabei blitzen mehrmals Züge späterer Brucknerscher Thematik auf; so in den punktierten, in großem Intervall abwärtsbiegenden Figuren vom 9. Takt an, in denen sich Gebilde aus dem IV. Finale und VIII. Adagio andeuten; doch auch die punktierten Anfangsmotive gemahnen an das I. Adagio und in der Form, die sie mit dem 15. Takt annehmen, an das Anfangsthema der Ersten, auch an Entwicklungsbruchstücke aus den Anfangsthemen der Sechsten und Achten. Nicht bloß Einzelheiten, der ganze Bruck-

nersche Adagiotypus scheint in diesem Thema trotz seiner sonst noch anspruchslosen Haltung und eingeschränkten Größe zu schlummern. Im 23. Takt setzt auf der Dominante ein zweites Thema ein; über ruhiger Achtelbewegung führt anfangs eine Oboenmelodie; schon mit dem Ausklang ihres zweiten Taktes tönt bereits mit einem rhythmisch punktierten Motiv ganz verborgen ein Rückstreben zum Anfangsthema durch; dies ist sehr kunstvoll und wird bedeutsam, enthält keimhaft den ganzen Entwicklungsweg des zweiten Themas. Ehe dieser erkennbar wird, erscheint aber die führende Hauptmelodie der Holzbläser durch bewegte, verschnörkelte Violinfiguren umspielt, nach Art der Linienverschlingungen, welche die Klassiker noch als Erbe der vorklassischen Übergangsperiode, namentlich Ph. E. Bachs übernommen haben; es genüge an langsame Sätze wie sogar den aus Beethovens erster Klaviersonate zu erinnern[1]). Bruckner huldigt somit in dieser ganzen Themenausspinnung einer recht konservativen Mode, was umso erstaunlicher wird, als sich aus dem lebhaften, passagenartigen Linienspiel ein echt Brucknerscher Formgedanke entwickelt. Schon vom 5. Thementakt an (27. Takt) gemahnt die Ausbreitung der Oboen-Hauptmelodie ein wenig an die Motive aus dem 9. Takt des Hauptthemas zurück. Dies könnte noch Zufall scheinen, daß es aber beabsichtigt ist, erweist mit dem weiteren Verlauf ein weiteres Zurückstreben zu Elementen des Hauptthemas. Schon mit den zweitönigen Motiven vom 33. Takt an wird der Anklang an den Satzbeginn deutlich, das erste Thema scheint sich aus den ornamental verschnörkelten Umspielungslinien herauszuringen; blickt man voraus, zum 42. Takt, so bestätigt sich das: in die melodische Hauptausspinnung dringt das punktierte Teilmotiv aus der Ausspinnung des ersten Themas klar durch. Dennoch kommt es nicht bis zu dessen Wiedererscheinen, das zweite Thema und damit der erste größere Satzteil findet im 46. Takt einen dominantischen, ausdrücklich mit Doppelstrich gekennzeichneten Abschluß; auch die folgende Einfügung eines neuen, dritten Themas zeigt, daß hier der erste Satzkomplex zu Ende ist. Rein schematisch betrachtet, bestünde er aus zwei Themen, A und B; dem ist aber nicht so. Das zweite Thema schließt in seiner Entfaltung die Rückstrebung gegen das erste Thema ein: mehr als einen Anklang, weniger als seinen vollen Wiederausbruch; mit dem lebendigen Entwicklungsvorgang seiner Herausringung schließt

[1]) Doch erhält sich diese Kompositionsmanier auch durch die romantischen Konzerte hindurch.

der Satzkomplex ab. Es erscheinen Ansätze des Anfangsthemas, aber nicht seine Erfüllung in der Grundform, und dieser Formgedanke findet seine Erfüllung erst, indem später, wo nach dem gegensätzlichen Mittelteil dieser ganze Satzkomplex wiederholt wird, das Anfangsthema auch wirklich aus dieser dynamischen Strebung herausbricht. Dieser Gedanke ist weitaus sinnvoller, als wenn sich schon im ersten Teilkomplex die volle Wiederkehr eingestellt hätte; denn so bleibt nur ein Hindrängen zu ihr lebendig und erhält sich bis an den Satzschluß. Schon die Themen sind aber auf diese Form hin ersonnen, indem das zweite, wie erwähnt, gleich in seinem ersten Zweitakter Elemente des ersten kunstvoll andeutet.

Der übrige Formverlauf schließt sich nun ganz einfach. Im 47. Takt erscheint in g-Moll ein drittes Thema, als der zentrale Gegensatz in der Gesamtform. Im Unterschiede zu der etwas durchrissenen Setzweise des ersten und der altmodisch verschnörkelten des zweiten Themas erscheinen hier mild und wohlig flutende Klänge, getragen von gleichmäßig harpeggierenden Sechzehntelfiguren. Das voll gesetzte Thema ist formal einfach entwickelt: einer achttaktigen Periode folgt eine freiere mittlere Ausbauschung (von 7 Takten), und diese kehrt in die Anfangsperiode zurück, die hier zu 7 Takten verkürzt ist. Aber die nunmehr (wieder nach Doppelstrich) im 69. Takt folgende Wiederkehr des Anfangskomplexes trägt kunstvoll berechnete kleine Veränderungen; wie nämlich früher das zweite Thema zum ersten zurückstrebte, so ist beider Einheit nun darin ausgedrückt, daß gleich das Hauptthema von einer Andeutung des zweiten durchsetzt ist, nämlich seinen lebhaft verschlungenen Linien (Klarinette gleich im vierten Thementakt). Das zweite Thema erscheint dann (93. Takt) in der Haupttonart und die Ausstrebungen zum ersten erfüllen sich mit dem Schluß (108. Takt, „Sehr ruhig"). Die zuerst in den Bässen erscheinende Figur entstammt dem vierten Takt des Hauptthemas, und ihr folgt dann dessen Anfang. Solch kleine Umstellung der Teilmotive bringt auch der spätere Bruckner zuweilen bei einer Wiederkehr im Dienste der Rundung: das Anfangsmotiv soll möglichst an den Schluß geschoben werden.

Die Gesamtform ist somit nochmaligen Überblickes wert. Der Gedanke, daß zwei Themen (wie hier die beiden ersten) eine dynamisch verbundene Einheit bilden, erscheint schon späteren Symphonien vorweggenommen, in ganz großer Weise kehrt er gleich im Adagio der Ersten wieder, dann vor allem in dem der Achten;

es ist merkwürdig, daß er, wenn auch nicht ausschließlich, so doch in besonders ausgeprägter Art gerade in jenen zwei Symphonien wieder auftritt, an die hier auch die deutlichsten motivischen Voranklänge aufscheinen, wenn auch im Übrigen dies Andante nicht annähernd auf deren Höhe gestellt werden kann. Würde nach der erstmaligen Entwicklung des zweiten Themas das erste voll wiederausbrechen, so gäbe das eine dreiteilige Einheit A—B—A, die sich nach dem dritten Thema wiederholte und so eine große Dreiteiligkeit abschlösse:

A—B—A—C—A—B—A

Nun stimmt aber daran nicht, daß nach dem erstmaligen B das Thema A statt wiederzukehren, nur durch Andeutungen angeregt ist, nur zu Wiederkehr strebt. So bilden in der früher ausgeführten, viel kunstvolleren Art zwei Themen eine Einheit und schließen zusammen einen Gegensatz C ein. Schon hier ließe sich also die Form nicht mit einem bloßen Buchstabenschema darstellen, während sie dynamisch gesehen höchst logisch und einfach angeordnete, entwickelte und ausgelöste Strebungen aufweist; denn in einem Buchstabenschema läßt sich nicht ausdrücken, daß ein Thema, wie hier B, gleich Strebungen zu A, Ansätze zu dessen Herausdringen, aus sich entwickelt, es sei denn, daß man eigene Zeichen hiefür vereinbarte; doch dies wäre gefährlich und könnte von andrer Seite wieder zur Erstarrung führen, da auch diese Strebungen sehr vielfältiger Art sein können und sich nicht zu einzelnen Zeichen reduzieren lassen. Ein Schema widerspricht eben Bruckners Form, und doch enthält sie mehr Gesetze und Logik als das starrste Augenschema versinnbildlichen kann. Bedeutsam genug ist es, daß dieser Widerstreit schon in Bruckners erstem Andante zutage tritt. Denn ein dynamischer Formgedanke gerät schon hier mit dem statischen Gruppenprinzip in Konflikt und schafft sich eine eigenartige Vereinung mit ihm.

Das Scherzo (c-Moll) trägt einen robusten Charakter mit etwas düsterndem Einschlag; dies liegt schon im Thema, das aus zwei gegensätzlichen Teilmotiven, einem unisonen (Holzbl.) und einem akkordlich geführten besteht. Die Entfaltung ist einfach periodisch gerundet und dabei kraftvoll gesteigert. Die Vorliebe

für fallende Bässe tritt schon in großen Linien hervor. Der Mittelteil verarbeitet das gleiche Thema von der Subdominante aus, nur daß mehr dessen zweites Teilmotiv in ruhiger, etwas zu bukolischem Charakter hinüberspielender Entwicklung hervorgekehrt ist, in Terzengängen von Holzbläsern und dann auch Streichern. Im Hinblick auf Bruckners spätere Scherzo-Anlage ist es immerhin schon von gewisser Bedeutung, daß damit das Triothema ein wenig voraus angedeutet wird. Dem Mittelteil folgt (unter geringfügigen instrumentalen Änderungen) die Wiederholung des Anfangsteiles. Das Trio, im Thema ebenfalls Holzbläserfarben hervorkehrend, ist metrisch interessant entwickelt; der ersten Viertaktphrase folgt eine durch Synkopenbildung im Gleichmaß gestörte weitere Rundung, derart, daß die erste Periode zu 11 Takten gedehnt ist. Diese erfährt eine gleichartige Wiederholung, die sich zu 12 Takten ausweitet und durch stärkere Instrumentation, ferner durch Zutritt einer gleichmäßigen Achtellinie der Celli (Pizzikato) variiert ist. Im zweiten Teil des Trios erscheint nun diese Linie größtenteils als Oberstimme in den Streichern, die frühere Hauptmelodie dazu in Hörnern. Beide Teilperioden sind in diesem zweiten Teil zu reiner Achttaktigkeit ausgeglichen, was eine ungemein feine Spannungslösung gegenüber dem Anfangsteil bewirkt.

Das Finale ist in Sonatenform entwickelt. Gleich im 3. Takt enthält das Hauptthema einen Anklang an den ersten Satz und zwar gerade in jener Viertellinie, die dort eine Themengemeinsamkeit herstellte, im 3. Takt des Gesangsthemas als ein Element aufschien, welches schon aus der Fortspinnung des Hauptthemas herausgedrungen war (vgl. S. 1108). Wohl denkbar, daß auch schon vorher, im zweiten Takt, die Vorhaltsbildung des Melodietones einen beabsichtigten Rückanklang an die des ersten, vielleicht zugleich des zweiten Hauptthemas aus dem Anfangssatz darstellt. Auch die Entwicklung des Hauptthemas erfolgt nach gleichartigem Prinzip, indem die erste Ausfaltung in die verstärkte Wiederkehr des Anfangs zurückleitet. Von da aus führt erst eine ziemlich breite Ausspinnung in das Gesangsthema; es ist eine fast durchführungsartige Überleitung, deren ausdrucksvolle Melodik stellenweise schon in Brucknerscher Schönheitsfülle herausblüht. Der Teil enthält auch düsternde Modulationen, und besonders interessant ist in seinem Höhepunkt

das Einspielen von Triolenrhythmen füllender Mittelstimmen in die sonst geradtaktigen Motive; also bereits Bruckners rhythmischer Persönlichkeitszug, der sich dann noch in einem dritten Thema deutlicher ankündigt. Motivisch halbselbständige Bedeutung gewinnt schon vorher ein Motiv, das sich in der hier herrschenden Gestalt bereits aus dem Themenhöhepunkt im 36. Takt loslöst, aber das auch schon als Achtelbeschleunigung und großbogige Ausweitung mit der sinkenden Viertellinie des 3. Thementaktes zusammenhängt. Auch das Gesangsthema (60. Takt) in As-Dur trägt entfernte Ähnlichkeit mit dem des ersten Satzes; seine Melodie, welche wieder Bruckners Neigung zu großen Intervallen (auch hier Sexten) erkennen läßt, ist von einer Mittelstimme unterspielt, in der die Motive des letzten Überleitungsteiles weiterwirken; wie im ersten Satz ist also Bruckner auf fließende Verbindung ins neue Thema hinein bedacht. Die Fortspinnung, in der noch einige Akzente weicher, dem späteren Bruckner fremder Ausdrucksromantik auftauchen, läßt gegen ihr Ende auch einige chromatische Harmonieversuche durchfließen.

Durch ein Ritardando deutlich vorbereitet, tritt ein drittes Thema (92. Takt), auch in As-Dur, ein. Es ist polyphoner durchwirkt und trägt charakteristisches Gepräge namentlich durch das rhythmische Gegenspiel eines Triolen-Teilmotivs in der Hauptmelodie gegen die geradteiligen Unterstimmen und gegen die übrigen Teilstücke der Hauptmelodie selbst. Dieser Gegensatz wird im Laufe der Weiterentwicklung noch durchdringender. Aber auch das dritte Thema ist anfangs von der gleichen motivischen Unterstimme durchwirkt, die schon den Beginn des Gesangsthemas mit dem Vorherigen verband; man sieht also deutlich, daß Bruckner auf vereinheitlichende Themenverbindung ausgeht. Mit dem Gesangsthema ist die weitgeschwungene Intervallführung der Hauptmelodie gemein. Daß jedoch das dritte Thema nicht ganz selbständig gemeint ist, geht auch daraus hervor, daß jenes mit dem Gesangsthema gemeinsame Unterstimmenmotiv nach einigen Takten sogar in die Oberstimme geworfen ist, die Hauptmelodie durchzieht und damit noch deutlicher auf die Überleitung aus dem Hauptthema zurückweist. So wirkt dieses dritte Thema im formalen Entwicklungszug mehr wie eine zu selbständiger Prägung gelangende Entfaltung des Gesangsthemas, und das entspricht auch seiner formalen Stellung, der eines Überleitungsthemas; aber kennzeichnenderweise gibt sich

Bruckner hier, wie schon in der ersten Überleitung (nach dem Hauptthema) voller und freier, sein symphonisches Fühlen findet Entfachung und Brucknerscher Vorfrühlingssturm braust hier auf. Nach dem Höhepunkt eines bemerkenswerten Steigerungsbogens scheint nun ein anderes Gebilde auf (118. Takt); es ist ruhiger, neigt im Charakter und bald in einigen Melodiewendungen wieder mehr zum Gesangsthema zurück, und wäre im Sonatenschema als Schlußgebilde zu bezeichnen; dem entspricht auch, daß es bald nach klassischem Vorbild wieder Ansätze des Hauptthemas durchklingen läßt, die in die Wiederholung des Expositionsteiles zurückleiten; sie ist auch hier wie im 1. Satz ausdrücklich vorgeschrieben. Dennoch kann man nur sehr bedingt von einem vierten Thema sprechen und zwar nicht nur im Hinblick auf die Verwandtschaft mit dem zweiten; vielmehr dringt schon bedeutungsvoll der Zusammenhang eines ganzen symphonischen Entwicklungsbogens hervor, der die Steigerung des dritten Themas mit diesem Schlußgebilde nur abklingen, in ihm die Züge rückleitender Beruhigung finden läßt: symphonische Entwicklungsdynamik schließt schon die Gruppenteile zusammen und läßt ahnen, wie stark für Bruckner in den sog. „Überleitungsteilen" tragende Formvorgänge ruhen. Trotzdem also neben Haupt- und Gesangsthema noch ein Überleitungs- und Schlußthema durchschimmern, heben sich nur die drei ersten der Ausprägung nach heraus, und die Neigung zu drei Themen bleibt immerhin erkennbar[1]).

In der Durchführung, die etwas stärker moduliert als die des ersten Satzes, im Ganzen aber zunächst in konventionellen Bahnen gehalten ist, überrascht nach einiger Zeit (179. Takt) ein ungewöhnlicher Gedanke: aus dem punktierten Anfangsmotiv des bis dahin verarbeiteten ersten Finalethemas entwickelt sich immer deutlicher ein Hinüberspielen zum punktierten Teilmotiv aus dem ersten Andante-Thema[2]). Die Idee übergreifender Zusammenhänge zwischen den einzelnen Sätzen spukt demnach auch schon hier

---

[1]) Vgl. die Anm. S. 1106.

[2]) Der Zusammenhang mit dem 1. Finalethema bleibt aber durchwegs offensichtlich. Die Behauptung Alfred Orels („Unbekannte Frühwerke A. Bruckners", Wien Univ. Edition 1921, S. 15), daß die Durchführung ein neues Thema bringe, ist nicht aufrecht zu erhalten. Im Gegensatz zu der immer wieder und bei vielen Autoren anzutreffenden Bemerkung von eigenen Durchführungsthemen sei hier nochmals betont, daß sich bei keinem einzigen Werk Bruckners ein neueintretender thematischer Gedanke in der Durchführung findet.

herum; hingegen fehlt hierbei noch, wie auch in den nächsten Symphonien, der Gedanke des Wiederausbruchs vom Anfangsthema aus dem ersten Satz. Nach nochmaliger, vollkräftiger Durchführung des ersten Finalethemas (vom 203. Takt an) klingt die Durchführung in weitem Decrescendo ab, das spannungsvoll die Reprise (234. Takt) auslöst. In ihr ist namentlich die Ausspinnung des ersten Themas und die ihm folgende Überleitung gegenüber der Exposition verkürzt. Daß dies schon in der Absicht geschieht, die große Steigerung von da nunmehr gegen den Schluß zu verschieben, findet darin eine Bestätigung, daß auch nach dem Gesangsthema nicht die Steigerungsentwicklung aus der Exposition folgt; während nämlich das Gesangsthema selbst zunächst regulär auf dem Hauptgrundton, in F-Dur, erscheint (262. Takt), folgt auch gar nicht mehr das dritte Thema und der übrige Expositionsschluß. Vielmehr setzt, durch deutlichen Teilabschluß gesondert, gleich (294. Takt) eine große Schlußphantasie mit neuartigen, überraschenden Gedanken ein. Nicht thematisch zwar wird Neuartiges gebracht, aber es tritt plötzlich eine breite, dreiklangsfreudige symphonische Entfaltung ein, die motivisch etwas sehr bemerkenswertes bringt: sie verarbeitet nämlich jenes Motiv, das allen Themen gemeinsam war, sie als Achtelbewegung (wenn auch mit Unterbrechungen) durchzog. Aus ihm gestaltet Bruckner in neuer Umbildung ein erregtes symphonisches Weben; als Streicherfigur spinnt sich dies Motiv immer dichter aus, zugleich wird es von Akkordmotiven der Holzbläser überbreitet (vom 296. Takt an), die eine Vergrößerung des ersten Finalethemas darstellen. Noch in andrer Hinsicht ist aber dies Streichermotiv der in F-Dur entfalteten Schlußphantasie bedeutungsvoll: es läßt als Motiv wie in der ganzen Verarbeitungsweise durch die Streicher das Anfangsthema der hinterlassenen und gleichfalls zurückgelegten D-Moll-Symphonie anklingen und damit auch weiter den gleichartigen, diesen Gedanken erst richtig erfüllenden Anfang der III. Symphonie (vgl. S. 825).

In diese Schlußsteigerung dringt nun auch wieder ein Blechbläser-Choral (339. Takt), dessen sinkender Akkordzug motivisch mit dem Schluß der Exposition, der sinkenden Rückleitung des ruhigen Schlußgebildes (vom 130. Takt an) zusammenhängt. Dies ist in der Reprise die einzige Rückbeziehung auf die Expositionsteile, welche dem Gesangsthema noch folgten, und daraus ist auch auf die Dreizahl der Themen ein Rückschluß zu ziehen; indem nämlich

in der Reprise das dritte Thema nicht wieder erscheint, zeigt sich dieses selbst zwar noch nicht formal durchgedrungen, wohl aber spiegelt sich Bruckners Grundgefühl von der Erfüllung in der Dreizahl darin, daß gerade das dritte Thema hier in der Reprise der Schlußentfaltung weicht, sich gewissermaßen in den Gedanken der großen, befreienden Endgestaltung löst.

Gleich nach Eintritt des Chorals erfolgt auch (344. Takt) die Rückverwandlung des webenden Achtelmotivs in jene Form, in der es aus der Fortspinnung des Hauptthemas herausdrang; und damit leitet Bruckner auch wieder zur Ursprungsform des ersten Finalethemas zurück, „rückläufig", d. h. in der bei ihm häufigen Weise, ein Thema mit Gebilden vorzubereiten, die diesem ursprünglich folgten, sich aus ihm herausketteten. Der Blechbläserchoral tönt auch hernach noch weiter; ferner erscheinen auch hier wie im Ende des ersten Satzes Verkündigungsrufe der Trompeten (356. Takt); kurz, die Bedeutsamkeit der Endgestaltung ist in den Ecksätzen so sinnfällig, daß auch schon typische ihrer Züge dabei ausgeprägt sind: im 1. Satz mehr das Geheimnisvolle, im letzten jener lichtumzitterte visionäre Charakter, der nun noch der Erweckung zum einzigartigen Leuchten der späteren symphonischen Kunst Bruckners bedurfte. Überhaupt erträgt auch diese Schlußgestaltung bei allem Durchschimmern solcher Züge noch keinen Vergleich mit den späteren. Auch die großen späteren Finaleprobleme ruhen noch in weiter Ferne.

## Die nachgelassene D-Moll-Symphonie

Entstehungszeit 1863/64, Umarbeitung und teilweise Neukomposition 1869 (s. die folgenden Ausführungen). Erste Aufführung des Scherzos und Finales am 17. Mai 1924, der ganzen Symphonie am 12. Oktober 1924, beides in Klosterneuburg unter Franz Moissl.

Nach den Daten, die Bruckner in die Partiturhandschrift einzeichnete, würde die Symphonie aus der Zeit vom 24. Januar bis 12. September 1869 stammen, somit zwischen die Erste und Zweite fallen, der ersten Wiener Zeit angehören und in der Arbeit durch die Reise nach Frankreich (April 1869) unterbrochen sein. Doch hinterließ Göllerich Aufzeichnungen, wonach Bruckner ihm 1895 ausdrücklich angab, die Symphonie sei in Linz entstanden[1]),

[1]) Dahinter könnte freilich auch insofern ein Mißverständnis stecken, als nach den eingetragenen Daten auch für das Jahr 1869 teilweise, nämlich



und Göllerich verlegt die Entstehung in die Jahre 1863/64, also in die Zeit nach dem Unterricht bei Kitzler. Allem Anschein nach fielen in das Jahr 1869 nur Umarbeitungen, wahrscheinlich auch die Neukomposition einiger Teile [1]). Mit Sicherheit geht letzteres aus Bruckners Aufzeichnungen nur für das Trio hervor, auch der Entwurf eines andern, gleichfalls 1869 entworfenen Trios in A-Dur zu dieser Symphonie findet sich in der handschriftlichen Partitur. Doch weist auf Umarbeitungen auch der noch zu wenig beachtete Umstand hin, daß nach Bruckners Datierungen die Arbeit des Jahres 1869 die einzelnen Sätze, wenigstens die drei späteren, gleichzeitig vorgenommen zu haben scheint, was wohl nicht auf völlige Neuschöpfung deutet. Eine nähere form- und stilkritische Betrachtung vermag aber Franz Moißls Annahme, daß der 3. und 4. Satz zumindest sehr durchgreifende Umgestaltungen im Jahre 1869 erfuhren, nur zu bestätigen; und dabei ist zu bedenken, daß zwischen Neubearbeitung und Neukomposition gar nicht immer ein tiefer Unterschied liegt, besonders wenn man Bruckners Gründlichkeit im Auge hat. Auch der 1. Satz weist auf Überarbeitung [2]). Bruckner erklärte das Werk, wohl infolge

---

für den August und September als Entstehungsort Linz noch nebst Wien auftaucht, sodaß sich ein Gedächtnisirrtum Bruckners daraus leicht erklären könnte, oder auch eine irrige Rückführung seiner mündlichen, auf Linz bezüglichen Erwähnung durch Göllerich. Doch spricht nebst vielem anderm für die Rückverlegung in die Zeit nach der Studiensymphonie in F-Moll auch schon der Umstand, daß diese mit einem symphonischen Gedanken abschloß, der mit gleichartigem Motiv zu Beginn der D-Moll-Symphonie wieder aufgegriffen wird (vgl. S. 1119).

[1]) Näheres hierüber siehe bei Franz Moissl „Die Nullte" (in der Festschrift des Amalthea-Verlages, herausgeg. von Karl Kobald, 1924); ferner in der Vorrede von Josef V. Wöß zur ersten Partiturausgabe (Wiener Philharmonischer Verlag, 1924). Vgl. auch Fr. Graeflinger „Anton Bruckner, Bausteine zu einer Lebensgeschichte" (1911) S. 123ff.

[2]) Franz Moissl verlegt die beiden letzten Sätze, Wöß hingegen die Ecksätze in die spätere Zeit und hält eher das Scherzo für einen Satz älteren Datums wegen der Kürze und Beschränkung auf ein Hauptmotiv. Moissl weist vor allem auch darauf hin, daß in Bruckners Handschrift beim Anfang des Trios neben dem Datum das Wörtchen „comp." vermerkt ist; der Hinweis ist sehr wichtig, nur ist daraus noch keineswegs auf Neukomposition ganzer Sätze überhaupt zu schließen; es könnte im Gegenteil ein Fingerzeig dafür sein, daß nur das Trio ganz neu ist, da nur hier der ausdrückliche Vermerk „comp." beigesetzt ist. — In einem Briefe an Weinwurm vom 29. Januar 1865 (Brief-Ausgabe von Auer, S. 65) bezeichnet Bruckner während seiner Arbeit an der C-Moll-Symphonie, (der späteren „Ersten"), diese noch

von Einschüchterungen, für einen ungültigen Versuch (vgl. hierzu die Anm. S. 825); auch bei der Sichtung seines Lebenswerks im Jahre vor seinem Tode schied er sie aus der Reihe der großen Symphonien und übergab das Manuskript dem Landesmuseum in Linz.

Die kleineren Ausmaße wie die Stilmerkmale fallen in der Tat aus der Art und halten sich mehr an den frühromantischen Symphonietypus in Klangfarbe und Charakter und wie dieser selbst an den klassischen in äußeren und inneren Formeigentümlichkeiten. Wenn eine eindeutige Datierung gleichwohl ihre Schwierigkeiten hat, so liegt es daran, daß Bruckners Entwicklung gerade in den Krisenjahren um die I. Symphonie noch vor- und zurückebbte wie später nie mehr. Beide Entstehungsdaten würden die Stilmerkmale aus Zusammenhängen mit der Ersten, Bruckners symphonischem Gewaltausbruch, erklären. Fällt das Werk vor diese, so ist es wie die Studienarbeit der jedenfalls vorangehenden F-Moll-Symphonie noch der Anfang, der in schlichten, älteren Geleisen hält; folgt es der Ersten nach, so erklären sich gerade diese aus Bruckners Verschüchterung vor dem eigenen Werk, das ihn nach seinem späteren Bekenntnis zunächst einfachere Wege und eine Rückverbindung mit den innerlich verwandelten, äußerlich gewahrten Grundformen suchen ließ, wie auch noch in der II. Symphonie Spuren davon, namentlich durch sinnfällige Einschnitte zwischen Formteilen, vorhanden sind. Und es ist denkbar, daß ihm die Rückstrebungen in dieser D-Moll-Symphonie doch zu weit gingen, so daß er sie nicht mehr als gültiges Werk in die Reihe der großen Symphonien aufnahm. Sie wurde erst zu Bruckners 100. Geburtstage der Öffentlichkeit übergeben; die verspätete Herausgabe brachte keine geringe Überraschung; man war auf Mängel, vielleicht ein ängstliches Suchen gefaßt; nur der Stil an sich hält sich an Vorbilder der ersten Jahrhunderthälfte, die Meisterschaft darin ist aber selbständig, vollends die Erfindung, versteckte Eigenart bricht überall keimhaft hervor, und die Formen weisen namentlich im Finale darüber hinaus. Die symphonische Literatur, die Musik überhaupt ist um eines der anmutigsten Werke reicher. Niemals ferner hat sich Bruckners Kunst zarter gezeigt.

als Nr. 2. Auch das spielt wohl eher auf die D-Moll-Symphonie an, nicht auf die F-Moll-Symphonie, die er sogleich als Schularbeit ausgeschieden hatte. Ein Brief an Mayfeld vom 13. Juli 1869 (a. a. O. S. 107) berührt noch die Umarbeitung: „An der Symphonie wird jetzt fest gearbeitet. Werden staunen, wie ich Ihnen im Andante gefolgt habe. Der ganze Mittelsatz ist neu."



Keimhaft, wie die Symphonie in Bruckners Werdegang dasteht, blüht auch ihre Musik.

Am besten erfaßt man ihre Eigenart aus der Formbetrachtung; sie führt auch zu einer Menge selbständiger Kriterien, die Vergleiche mit den andern Werken ziehen und schließlich zum Gesamtbild zusammenfassen lassen. Die Ungültigkeitserklärung durch Bruckner wird dann aus ganz anderen Gründen begreiflich als etwa denen technischen Stückwerks oder gar einer Schülerhaftigkeit. Und was gar die Brucknersche Schönheit betrifft — die ist schon voll, überquellend hier erstanden! Reicher spendet er sie auch später nicht aus, nur aus viel schwereren Tiefen, solches Lächeln fand er nicht mehr.

## 1. Satz

Trotz einfacher Haltung zeigt gleich der Anfangssatz manche für Bruckner überraschende Formerscheinungen. Das Hauptthema, ein echtes Werden und Regen, ist kommender Dinge voll wie eine im Morgendunst zitternde Landschaft. Diese Unruhe drückt sich schon im Zittern (Sechzehnteltremolo) der Hauptlinien aus, dann in deren Charakter, der mehr ein Werden als eigentliche Ausprägung einer bestimmten thematischen Melodie darstellt. Das ist es, was Dessoff (vgl. S. 825) nach dem Verbleib des Themas fragen ließ. Bruckner griff dann bei der Dritten den Gedanken in tiefer durchdringender Weise auf, vor allem indem er ihn dem dort umgreifenden linearen Stilgedanken dienstbar machte[1]). Doch auch hier liegt künstlerische Absicht in der Formung der Linien, die sich mehr wie akkordliche Umspielungen ausnehmen, nach überkommenen Begriffen also von Dessoff und vielen andern für Begleitstimmen gehalten werden mußten; die Art, wie damit jener Werdecharakter über das Thema ausgegossen ist, die Linien selbst mehr im Zustand einer Ausgießung als in scharf gemeißelter Plastik gebracht sind, ist ein bedeutender, kühner Gedanke. Die Violinstimme löst sich selbst erst aus zwei voranspielenden Takten der tieferen Streicher, die in langsamerer Grundbewegung die ersten Linien aus den Akkordkonturen des d-Moll-Dreiklangs herauswachsen lassen. So bleiben auch für den größten Teil der Themenentwicklung zweierlei Grundbewegungen, die ruhigeren der Tiefe und die zitternd ausgreifenden der höheren

1) Vgl. auch S. 821 ff.



Streicher, gewahrt. Man erkennt leicht eine Anlage in zwei großen Wellen; die eine steigert einfach bis zum 8. Takt und ebbt von da langsam bis zum 16. zurück[1]); solch verhältnismäßig lange Rückleitungen sind bei Bruckner nicht sehr häufig. Die allmähliche Einbreitung von Bläserstimmen mit der Steigerung weist unverkennbar auf das Vorbild Beethovens (z. B. Anfang der IX. Symphonie). Die zweite Welle setzt im 17. Takt an, führt zu stärkerem Höhepunkt, der sich schon im 22. Takt durch die chromatische Rückung des d-Moll nach Es-Dur ankündigt, dann auch vom früheren durch volles Orchester und Übergang der tiefen Streicher in die zitternde Hauptbewegung der Achtel unterscheidet. In ihm ist auch schon eine Technik ineinandergreifender Wellen durchgebildet, die auf spätere Überarbeitung schließen läßt: die tieferen Streicher setzen mit ihren hohen Aufsturzwellen so an, daß diese sich erst in die höheren fortzupflanzen scheinen, mit ihrer Gipfelung erst deren Ansätze losschnellen lassen; zudem glänzt über dem Ganzen eine raschgewellte Oberflächenlinie der Holzbläser, die nur die höheren Randtöne der Geigenstimmen in sich aufnimmt.

Bemerkenswert ist bei der sonstigen Anlehnung an klassische und frühromantische Vorbilder das Fehlen eines Überleitungsthemas. Unmittelbar fängt sich das Auswellen des 1. Themas in den Klängen eines zweiten von echtem Gesangsthemencharakter (33. Takt); doch liegt in der Unmittelbarkeit dieses Übergangs eine hohe Kunst verborgen, die zugleich schon an Bruckners spätere versteckte Motivgemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Satzthemen gemahnt. Daß sich im letzten Teil des Hauptthemas seine ruhigere Baßbewegung verlor, gewinnt nämlich fruchtbare dynamische Bedeutung: wie deren Wiederauslösung wirkt die Viertelbewegung in der Begleitung des neuen Themas; sie ist auch ganz gleich wie die unterdrückte des ersten durch die Aufbrechung der Viertelbewegung in Achtel mit jeweiliger Achtelpause gekennzeichnet. Die Melodie selbst, im Wechselspiel zuerst über zwei Teilgruppen der I. Geige durchbrochen, ist von bezwingender, einfachster Schönheit in ihrem Aufschwung und der schwebenden Grazie ihrer Synkopen; das Ganze ein duftig hingehauchtes Blütengebilde, in dem

[1]) Da die Partiturausgabe von J. Wöß (Philharm. Verlag) die Taktzahlen numeriert, dienen diese der vorliegenden Besprechung zur Orientierung, da sie hiefür noch günstiger sind als die (gleichfalls beigesetzten) Buchstaben. Auch die eingeklammerten Ziffern beziehen sich also auf Taktzahlen.

Bruckners Jugend zart empfindsam und ungetrübt wie selten mehr aufleuchtet. Spuren seiner Rückdüsterungen fehlen nicht, so in der Dur-Mollwendung vom 40. zum 41. Takt, doch über den ganzen Klängen liegt eine Süße und Musizierseligkeit, die ohne weiteres auf Schubert schließen lassen könnte. Auch die Tonartswendungen sind einfach: aus dem üblichen Dominanteintritt A-Dur trägt die erste Entfaltung über lichtfroh aufglänzende Streifung der Parallele fis-Moll und nach zehn Takten zu einem Neuansatz in der Parallele der Haupttonart, dem F-Dur des 43. Taktes. Hier trägt eine Hornstimme die Hauptmelodie, in echter Instrumentalpoesie der Frühromantik, getragen von frohlockenden und jubelnd aufschwingenden Gegenstimmen der Streicher; doch auch ein sehnender, leicht schmerzlicher Einschlag fehlt nicht in Motivwendungen wie denen der Celli vom 46. Takt und kündet von Bruckners eigener, schmerzbestimmter Psyche. Synkopisch schwebende Figuren, wie die der Geigen vom gleichen Takt an, weisen schon auf Bruckners Seligkeitsmotive.

Vom 52. Takt an reißen lebhafte synkopische Abstiegslinien rasch aus den Sphären des Themas. Ihr plötzliches Eingreifen erinnert noch an häufige Technik der Überleitungsmotive bei den Klassikern. An ihre Formen gemahnt aber vor allem auch das für Bruckner ganz ungewohnte Wiederauftreten des 1. Hauptthemas an dieser Stelle. Gleichwohl ist die Überleitung dazu in echt Brucknerschem Verfließen und aus geheimen Motivverwandtschaften vollzogen, ohne ein eigenes Thema; denn während die lebhafte Sturzbewegung der Streicher (vom 52. Takt) die Synkopen des Gesangsthemas aufgreift, beginnt auch nach zwei Takten unter ihnen die Baßbewegung des Hauptthemas, indem wieder im ersten Moment (zumal in Verbindung mit der Synkopenlinie) ihre rhythmische Gleichartigkeit mit der Begleitung des Gesangsthemas in Wirkung tritt. Das Hauptthema leitet von der Parallele aus gegen den Expositionsschluß; es ist in einer voll und gerundet aufklingenden Welle gesteigert, in der wieder das Abklingen verhältnismäßig lange und recht kunstvoll aus geradlinig sinkenden Sekundlinien ausgesponnen ist; hierbei bildet sich noch (vom 74. Takt) ein ruhigerer Schlußteil, motivisch zwar nicht selbständig, indem er nur aus der Verlangsamung jener sinkenden Linien entsteht, aber immerhin in gewissem Eigenbilde, in dem die Entwicklung noch kurz verweilt;

namentlich ein Herausdringen chromatisch sinkender Bässe, in Imitation des führenden Motivs, verleiht diesem Gebilde etwas gesonderten Charakter. Es kann als Schlußthema bezeichnet werden, allerdings ganz in der klassischen Art, wo es auch sehr häufig motivisch aus dem Vorherigen abgeleitet ist; auch die düsternde Wendung (vgl. S. 487) entspricht ganz dem Charakter, den es bei Beethoven anzunehmen pflegt. Keinesfalls aber kommt dieser Episode die Bedeutung eines Brucknerschen dritten Themas zu; vor allem dem Charakter nach unterscheidet es sich durchaus von dessen vorwärtstreibendem Zuge und es ist auch im Gegensatz zu ihm in sehr kurzer Entwicklungsstrecke ausgeführt; eine kleine Steigerung zeigt immerhin, daß es als eigener Formteil gedacht ist, und nach ihr klingt es in voller Pause auf dem Parallelklang ab.

Somit ist wie in der II. Symphonie die Sonderung des Durchführungsteiles ausdrücklich verdeutlicht, zudem durch Doppelstrich gekennzeichnet; daß dieser auch hier des Wiederholungszeichens entbehrt, ist deswegen bemerkenswert, weil sich Bruckner sonst ganz streng an den klassischen Formtypus hält, ihn offensichtlich mit einer fast schülerhaften Genauigkeit nachahmt, so wenig in Erfindung und Technik von Schülerhaftem die Rede sein kann. Auch das ist herkömmliche Weise, daß die Durchführung zunächst die zuletzt abklingenden ruhigen Motive aufnimmt, in Holzbläsern, ehe die Entwicklung in Zug kommt. Gleichwohl fällt das eine vor allem auf, daß Bruckners typische breit ausgesponnene Stille vor der Durchführung, ihre stimmungshaft lastende Schwere ganz fehlt; der erwähnten kurzen Holzbläserstrecke (88.—94. Takt) kommt diese Bedeutung keineswegs zu. Sie ist durchaus Überleitung älterer Art, weist aber klar darauf hin, wie diese der Keim wurde, den Bruckner zu seinen formdynamisch hochbedeutsamen Vorbereitungsspannungen großer Strecke ausgestaltete; denn einerseits enthält auch diese Durchführung recht auffälligerweise eine solche Strecke, aber an ganz anderer Stelle, in einer Art noch zu besprechenden Mitteleinschnitts. Das fällt umso mehr auf, als in der I. Symphonie, die wenn nicht der Komposition so doch zumindest der Überarbeitung dieses Satzes vorausging, die stimmungshafte breite Spannungsstrecke im ersten wie im letzten Satz vor dem Durchführungsteil bereits vorhanden ist. Andrerseits aber entfaltet Bruckner auch

hier eine Formkunst, die ein überaus feines dynamisches Entwicklungsgefühl verrät; denn wenn sich nun zunächst das 2. Thema aus den erwähnten Holzbläsertakten löst, so ist es gerade seine Ruhe, die der Herausleitung aus diesen entspricht; zudem ist nun auch eine sehr kunstvolle Klangfarbenüberleitung durchgeführt, indem noch Holzbläserstimmen fast durchgängig in die Verarbeitung des 2. Themas verwoben sind.

Im Übrigen ist diese verhältnismäßig frei, insbesondere für Brucknersche Begriffe; namentlich die Hauptmelodie, zuerst in der Oboe, weicht ab und setzt sich in der I. Violine zu noch freierer Ausspinnung fort. Doch auch diese Abweichungen beruhen darin, daß sich die Melodie mehr an das Schlußthema anlehnt. Die Freiheit ist also doch keine willkürliche, sondern dient einer künstlerischen Formidee: der Kunst in einer Linie Züge verschiedener Themen zusammenfließen zu lassen; sie schafft auch hier eine Art Mittelbildung zwischen dem Gesangsthema und dem Schlußthema (somit dem Hauptthema, aus dem dieses ja nur abgeleitet ist). Diese Formidee ist den ganzen Satz hindurch ausgeprägt, er erweist sogar recht augenfällig, daß Bruckner gerade zu ihr den Weg suchte und meisterlich fand; eine gleich folgende spätere Stelle wird dieses Problem sogar in einer Zuspitzung zeigen; verband doch auch schon die beiden Gegensatzthemen eine verborgene motivische Vermittlungskunst. Und daß überhaupt das Ziel der Ineinanderleitungen in einem Werke erkennbar ist, das sonst noch durchaus das Gruppenprinzip scharf zur Geltung bringt, in den symphonischen Entwicklungen noch die durchdringende Satzdynamik vermissen läßt, gibt dieser symphonischen Arbeit besondere Bedeutung.

Was von der Melodie des Gesangsthemas vor allem fehlt, sind die Synkopierungen, dagegen ist die Begleitfigur treu gewahrt. Sie freilich erfährt dann vom 108. Takt an eine Verlebendigung durch ein vorhaltsartiges Achtelmotiv in ihrer obersten Stimme, während das Cello die Hauptmelodie frei fortspinnt. Eine deutlichere Rückankettung an ihre Ursprungsform erfolgt dann im 113. Takt, indem zwar wieder nicht ihr synkopisches Anfangsmotiv, aber das Achtelmotiv ihres 5. Taktes (erstmalig im 37. Takt) nunmehr verarbeitet wird, wie dort im Wechselspiel zwischen Teilgruppen der I. Violine, sonst aber auch weiter in abweichendem Bild. Eine schwelgerische Einfallsfülle kettet die Melodik aus dem thematischen Keim. Das Begleitmotiv schwillt stark heraus; es wächst mehr und

mehr (namentlich nach dem 125. Takt) zum Träger der akkordlichen Wirkungen, die sich in Klangfülle und Pracht der Harmoniewendungen einem Höhepunkt entgegensteigern. Im Zusammenhang damit erfährt das vorherige Violinmotiv (aus dem 113. Takt) eine freie akkordliche Ausfaltung in den Bässen (vom 125. Takt an), die mehr als großes Wellenmotiv in die Klangströmung eingreift; aber gerade da, wo die Entfernung von der Gesangsthemenmelodie bereits sehr groß, schließt Bruckner wieder dadurch zu ihr zurück, daß er zum ersten Male wieder ihre Synkopen andeutet, in Abschließung dieses Wellenmotivs (erstmalig im 126. Takt). Dennoch verliert sich damit das ursprüngliche Gesangsthema gegen Motive von unbestimmterer, allgemeinerer Bedeutung, und das führt zu einer eigentümlichen Wendung mit dem Höhepunktsausbruch dieser ganzen, mild und klangschwelgerisch steigernden Entwicklung, dem 135. Takt: hier erscheint einerseits in den Geigen eine lebhaft gewellte Höhepunktsfigur in Sechzehnteln, eine der wenigen entwicklungsmotivischen Bildungen dieses Werkes, aber unverkennbar aus der Achtelbewegung des bisherigen Begleitmotivs herausgeleitet; sie nimmt sofort sinkende Gesamtbewegung an, deren Haupttöne von Viertel zu Viertel auch von parallel abwärts streichenden Bläserakkorden verstärkt sind; aber andrerseits erscheint in Synkopen dazu eine geradlinig fallende tiefere Linie, und in dieser bricht das bisher hintangehaltene, zuletzt leicht angedeutete Synkopenmotiv aus dem 2. Thema hervor! Umso entladungskräftiger wirkt dieser Höhepunkt, und man erkennt wieder das zielbewußte Formen, das über phantasievollste Entwicklungen von scheinbar frei dahinschweifender Einfallsfülle hinweg wach bleibt und für diese eigentlich erst den Raum bereitet, indem es ihr solche spannungsstarke Zusammenschließungen schafft.

Auch erscheint hier bereits ein schönes Bild der Brucknerschen Nachwellen; aus der abstürzenden Entwicklung sammelt sich nochmals (vom 140. Takt an) ein Hochgang, der in gelösterer, auch klangdünnerer Symphonik emporträgt und sich von seinem neuen Höhepunkt (145. Takt) wieder zur Tiefe verliert; Träger dieser Entwicklung bleibt das leichtgekräuselte Sechzehntelmotiv, nachdem sich das Synkopenmotiv aus dem 2. Thema verlor. Von hier an schreitet auch die Lösung der Klangmassen fort; ihre Auflichtung ist noch wiederholt von leicht emporstreichenden Kräuselungen des Sechzehntelmotivs, jetzt im luftigen Holzbläserklang durchzogen; das ganze Kraftbild gleicht dem eines Nebelreißens. Man erkennt,

daß sich hier eine Episode breiter und leerer Vorbereitungsstille bildet, wie sie sonst den Durchführungsbeginn kennzeichnet; dazu kommt nun, daß sie auch das Ereignis vorbereitet, das in der Regel dem Durchführungsbeginn bei Bruckner angehört, einen Wiedereintritt des Hauptthemas. Noch etwas gemahnt ganz charakteristisch an diese Teile: choralartige Klänge waren erst in den Hörnern, dann auch in Posaunen (154) eingetreten. Das alles legt die Vermutung nahe, daß diese Stelle auch ursprünglich dem Durchführungsbeginn angehörte, sei es, daß vor der Umarbeitung das Vorangehende ein drittes Expositionsthema entwickelte, das nun ausgeschieden und durch eine Durchführung des zweiten ersetzt wurde, oder sei es, daß diese Stelle ursprünglich früher kam und nun vor den Eintritt des Hauptthemas verlegt wurde, um diesem größere Bedeutung zu verleihen. Jedenfalls ist bei Bruckner der Fall vereinzelt, daß die Durchführung gerade in ihrer Mitte eine Einsenkung dieser Art trägt. Aber hier gewinnt sie noch besonderen Sinn, wie die motivischen Vorgänge zeigen; man beachte, wie sich mit dem 159. Takt die Sechzehntelfigur bis zu einem einzelnen Ansatz[1]) verliert, und wie zwei Takte darauf in einem kurzen Einzelansatz das 1. Thema aufzittert: diese beiden Ansätze wirken nun völlig zusammengehörig, der des 1. Themas erscheint zunächst nur wie eine Umbildung des vorherigen, zumal da er hier auch im Holzbläserton (Flöte) erscheint. Und daß diese Wirkung völlig beabsichtigt ist, erweist der nochmalige Wechsel mit dem früheren Sechzehntelmotiv in der Oboe (164. Takt), ehe wieder einzelne Holzbläser die Andeutung des 1. Themas intonieren und dieses schließlich in den Streichern zu geschlossener Entwicklung aufgenommen wird. Man sieht also abermals die kunstreiche Technik, Elemente aus beiden Themen ineinander übergehen zu lassen: denn das Sechzehntelmotiv ist noch ein Ausläufer aus der Durchführung des zweiten, der Ansatz des ersten aber erscheint zunächst nur wie eine leichte Neuerregung, zu der jenes sich entfaltet. Doch über diesem ganzen Vorgang lastet noch weiter die Vorbereitungsstille: ruhig gehaltener, fast choralartiger Streicherton von prachtvollen Klangfortschreitungen und nochmals (169/170) Posaunen- und Hörnerakkorde. Deren Motivik (vom 150. Takt an) hängt mit dem Schluß-

[1]) Die Ähnlichkeit dieser einzelnen, in der Klangleere ertönenden Figur mit der in Nr. 54 angeführten aus dem 2. Satz der II. Symphonie ist beachtenswert, indem beide Liniensymbole gleichartigem Entwicklungsmoment dienen.

gebilde (74. Takt) zusammen und wie dieses noch schlechtweg mit den sinkenden Linien der vorangehenden Rückentwicklung; doch beweist namentlich das zweimalige Zwischentönen der chromatischen Baßlinie (151 und 153), daß an einen ausdrücklichen Zusammenhang mit dem Schlußgebilde gedacht ist.

Die Durchführung des 1. Themas zeigt nun Bruckners Eigenart von neuen Seiten; breit entfaltet er bald das charakteristische Spiel mit den Ausweitungsmotiven, wie sie besonders die III. und IV. Symphonie durchsetzen. Namentlich die Vorliebe für das geheimnisvoll gleichförmige Weben auf den Urtönen von Prim, Oktave und Quint wird erkennbar, auch die Vorliebe für chromatische Rückungen, wobei gerade der Halbtongang durch einzelne Bläserstimmen verstärkt wird und in eigenartigstem Ausdruck das Gleichmaß der Hauptbewegung durchdringt. Mächtig und glänzend ist in den großen Steigerungen die Blechbläserbehandlung, vor allem das Eingreifen der Posaunen (im 186. und 191. Takt), die sich zu einer triumphalischen Melodie herausheben. Die Entwicklung verliert sich zuletzt, indem vom Hauptmotiv nur mehr ein geheimnisvolles Verklingen in Oktavtönen übrig bleibt (Takt 208), und wieder grenzt ein deutlicher Pauseneinschnitt die Durchführung ab.

Die Reprise zeigt bald eine geänderte Entfaltung des 1. Themas; an der Stelle, wo es in der Exposition abflaute (vom 10. Takt an), setzt gleich eine neue, die hauptsächliche Steigerung an, wobei auch die Holzbläser mit anderen Nebenstimmen eingreifen; dafür fehlt der nochmalige Ansatz, der dem 17. Takt entspräche. Die so gestrafftere Entwicklung leitet (230) zum Gesangsthema, das regulär auf dem Hauptgrundton (in Dur) erscheint. Beachtenswert ist eine kleine Veränderung in motivischer Hinsicht; im 232. und 234. Takt ertönen zarte Holzbläserstimmen mit einer scheinbar belanglosen, die Akkorde stützenden und füllenden Baßfigur; sie stellt aber die Verbindung mit jener Form wieder her, zu welcher das Thema in der Durchführung abgeschweift war, wo es sich zu solchen Akkordfiguren weitete; das beweist bald (vom 243. Takt) ganz deutlich die Baßstimme, welche wieder die Cellofigur aus dem 125. Takt mit der synkopischen Fortsetzung bringt. Wie in der Exposition erscheint nochmals (254) das Hauptthema, stark und wirkungsvoll wieder unter kräftigen Neben- und Füllstimmen der Bläser entfaltet. Be-

achtenswert ist mit seinem Einsatz die Dur-Auflichtung (D-Dur), die nach 4 Takten ins Moll gleicher Stufe zusammensinkt, nicht nur wegen ihrer mächtigen Schönheitswirkung, sondern als eindüsternde Vorankündung des Endes. So ist es auch auffällig, daß das Schlußthema diesmal erst in den Blechbläsern (270) einsetzt, sogar mit dem Ankündigungsmotiv der Trompete in Triolen; dann erst setzen wie früher die Streicher ein, doch abermals unter Zutritt des Blechs und zuletzt zu einem Holzbläserausklang (280—284) überleitend. Trotz alledem kann von einer tief stimmungshaften Vorbereitung der Schlußentfaltung in der Art, die schon die erste und vollends die späteren Symphonien aufweisen, noch nicht gesprochen werden.

Der Schlußteil tritt wieder in deutlicher Sonderung vom Vorangehenden ein (285), noch nach Art mancher älterer Koda, aber sehr gewaltig durchgeführt. Erst langsam erheben sich größere Steigerungen aus dem geheimnisvollen Anfang, einem herrlichen, eigentümlichen Klangbild, echt Brucknerschem Streicherweben, das sich aus dem Ineinander von Achtel- und Synkopenstimmen zu Klangschleiern großer Bewegtheit entfaltet. Es bildet sich aus dem 1. Thema, leitet auch bald eindeutig in dieses über, birgt aber in seinen Synkopen zugleich eine Andeutung des 2. Themas, insbesondere seiner Fortleitung, die es zuerst im 52. Takt erfahren hat. Die sinkende Baßbewegung, die später bei Bruckner vielfältigste neue Formen und Vertiefungen ihres düsternden Grundzuges gewinnt, zeigt hier (namentlich vom 298. Takt an) sehr deutliche Anlehnung an Beethovens Neunte (Ende vom 1. Satz); Bruckner horcht erst tief in dies seltsame Tonsymbol hinein, ehe er neue Geheimnisse und Gewalten aus ihm heraushört[1]). Bei einem Neuansatz im 306. Takt sind hingegen die zart eingreifenden Nebenstimmen der Hörner bemerkenswert, weil sie an Bruckners eigene Neunte vorausgemahnen, in Führung, Charakter und Tonart an die Hornstimme des 3. Themas vom 1. Satz. Ähnlich wie schon in der Durchführung leitet Bruckner wieder das Hauptthema über weitschrittige Entfaltungsbewegungen und chromatische Steigerungen; schon bei ihnen tritt, wie in der Durchführung, seine Vorliebe für fast unisone Führungen hervor, indem nur Randtöne der Hauptstimme von andern Instrumenten als gebundene Linien mitgezogen werden. Dies führt hier schließlich zu vollem Unison chromatischen Anstiegs (331—334), der aber zu einer be-

---

[1]) Vgl. S. 447, Anm.

deutungsvollen Unterbrechung plötzlich abreißt: Bruckners typischem Einhalten und Rückbangen vor der letzten Erfüllung; daher der religiöse Ausdruck in den Klängen, aber auch in der Melodik des Streichersatzes, der nach fast zweitaktiger Pause einsetzt; er gemahnt übrigens gleichfalls sehr auffällig an Bruckners Neunte, den großen Bläserchoral aus der Endvorbereitung im 1. Satz (s. dort die 12 Takte voi Y), namentlich durch die Vorhalte. Ihnen folgt die machtvolle Schlußentladung mit den großen Wellenfiguren des Hauptthemas, durchgängig auf gleichförmig gehaltenem d-Moll-Akkord.

### *Andante*

Ein ähnlich einfaches Andante findet sich in den zehn übrigen Symphonien nicht. Im Grunde gehen nur wenige Stellen über Kammermusikcharakter hinaus. In der Anlage wechseln zwei Themen, eines von mehr religiösem, halb choralartigem Charakter und eines, in dem all die zarten Blütenwunder, die schon den Anfangssatz überhauchten, sich nun erst voll und breit ausgießen. So entfaltet sich ein Brucknersches Andante von zartester religiöser, frühlingshaft umwobener Lyrik, versonnen und durchsonnt, im berückenden Ausdruck etwa eines Marienwunders oder eines Bildes von der Madonna im Rosenhag, dies nicht in bewußter Darstellung, aber dem künstlerischen Charakter nach.

Schon das religiöse Grunderlebnis des choralartigen Anfangsthemas (B-Dur) atmet fast frauenhafte Milde. Namentlich wenn man die ferne Ähnlichkeit der ersten Streicherklänge mit dem Anfangsthema aus dem Adagio der Dritten gewahr wird, erkennt man den durchgreifenden Unterschied in dem Fehlen jener grüblerischen Verdüsterungen und Tiefenaufrisse, die dort schon in den ersten Ansätzen schlummerten; hier schwebt im Gegenteil das Streicherthema nach vier Takten zu zarten Orgelregistern, weichen Holzbläserklängen auf, und der lösend emporschwebende Zug dringt in nochmaliger Wiederholung dieses Instrumentalgegensatzes hervor, wobei sich die orgelartigen Klänge in zart verhauchendes C-Dur auflichten[1]). So

[1]) Es ist der Dominantausklang der kurzen vorherigen f-Moll-Strecke, aber man beachte auch die Rückungswirkung gegenüber dem D-Dur-Ausklang des ersten Ansatzes (12. Takt) und die auch darin verborgene Dynamik: das Hinabsinken in ergänzender Gegenwirkung zum aufschwebenden Zug. Ganz

öffnen sie sich gegen das F-Dur des zweiten Themas (27. Takt), das sich aus gleichmäßig schwebender Achtelbewegung hebt; auch sie gemahnt ein wenig an das 2. Thema aus dem III. Adagio. Die Melodie ist diesem zwar nicht motivisch aber im Ausdruck ähnlich, auch wieder zarter und einfacher gehalten, sogleich von farbig aufschwellenden Harmonien getragen und auch über instrumentalen Farbenwechsel durchbrochen. Unverkennbar aber ist ein anderer motivischer Zusammenhang: in ihrem dritten, dem Höhepunktstakt (30) weist die synkopisch sinkende Linie auf das Gesangsthema des 1. Satzes zurück. Die Entwicklung, von zarten Bläserstimmen durchflochten, trägt über satte Kreuztonartswendungen zu einem Neuansatz, aus dem das Thema gegen breiten Ausklang verfließt. Das geschieht in einer motivisch wie formal sehr fesselnden Weise; das anfängliche Motiv erscheint in einer rhythmisch gedrängteren Umformung (Celli im 44. Takt), bei der sich die sinkende Anfangsquint zu einer Sext weitet — die Mittelmelodie aus dem Trio der Neunten blitzt für Augenblicke auf! — und die ursprünglich synkopisch sinkende Umkehr (vom 30. Takt) erscheint (47) in rhythmisch bestimmterer Bewegung. Diese fallende Linie, die auch an verschiedene Rückentwicklungen aus dem 1. Satz zurückmahnt, wird (wechselnd mit ihrer Umkehrungsform) zum motivischen Träger einer längeren, leicht verwehenden Ausspinnung, mit der sich das Thema verliert; diese aber geht vollständig in die Holzbläser über, sodaß sich hier auf größere Strecke der Klangfarbengegensatz wiederspiegelt, der zwischen den Instrumentalgruppen des 1. Themas bestand. Auch das ist formal beabsichtigte Auswirkung, und es ergibt sich aus dem Verklärungscharakter des Satzes, daß seine beiden Themen gegen die Klänge zarter Orgelregister ausstreichen.

Wo nun das 1. Thema wiederkehrt, setzt es (mit dem Des-Dur-Akkord) in den Bässen ein, zu umso dunkler anhebender Gegenwirkung (64), und auch davon hebt sich wieder die Holzbläsergruppe ab. Dabei ist das Streicherthema noch von der sinkenden Linie weiter überstrichen, mit der die Entwicklung des Gegenthemas ausklang, und der Übergang ist noch dadurch vermittelt, daß schon vier Takte vor der Hauptthemenwiederkehr (60) jenes Linienmotiv

gleichartig, nur viel größer kehrt solche harmonische Gegenwirkung zum hinanstreichenden thematischen Zug im IX. Adagio wieder, vgl. S. 731.

wieder in die Streicher überging. So erscheint das Hauptthema nun in erheblichen Varianten, wie hernach auch das Gegensatzthema. Es mag hier genügen, die Anlage im Großen zu überfliegen, nicht als wären die Einzelheiten bedeutungslos, aber zur Erkenntnis des stilistischen Grundzuges dieser Symphonie bedarf es ihrer nicht mehr. Die Form ist ein schlichter rondoartiger Wechsel; im 84. Takt erscheint wieder das zweite Thema, in sehr kurzer Streicherausführung, im 100. das erste voller Weihe und unterspielt von schreitenden Achtellinien der Bässe (im Pizzikato), in der Art alter Choralbearbeitungen, wieder in B-Dur; von da aus setzt (114) das Gegenthema neu an, wendet über g-Moll zu lebhaften Modulationen und durchführungsartiger Ausbreitung; (man beachte insbesondere die flugartigen Ausbreitungsmotive, die in hohen Stimmen wiederholt über der Entwicklung entstehen, ganz aus ihrem ekstatischen, zart hymnischen Ausdruck). Auch freiere Umkehrungsbildungen entstellen die ursprüngliche sanfte Anfangsmelodie, namentlich vom 135. Takt an; wo sie sich über hochfeierlichen Klängen von Brucknerscher Pracht entwickelt, und vor allem dann in den leidenschaftlichen Umgestaltungen vom 147. Takt an; dazwischen erscheint auch eine kurze fugierte Durchführung. Jedenfalls bleibt es auffällig, daß die Hauptsteigerung hier aus dem zweiten Thema gebildet ist, ebenso daß hernach (157) das erste nur mehr mit seinen vier Anfangstakten wiederkehrt und abschließt. Diese Verschiebung der Auswirkung ergibt sich aber aus der Charakterentwicklung; vor allem kommt da in Betracht, daß der feierliche Ansatz vom 135. Takt zwar in der Melodie aus dem 2. Thema abgeleitet ist, sich in Charakter und Setzweise aber sehr dem choralähnlichen Anfangsthema nähert, sodaß von dessen Wiedereintritt bereits hier eine Wirkung vorweggenommen ist. Ferner trug die Entwicklung des 2. Themas zu hohen, leisen Streicherklängen empor, die sich gegen die Dominante öffnen (155), worauf die kurze Andeutung des ersten als voll abrundender, in die Anfangsruhe zurückleitender Ausklang wirkt. Es erfüllt nach den vorherigen großen Aufschwüngen seine formale Funktion nur noch als ein Abgesang. (Hierbei schließt auch sein letzter punktierter Rhythmus zum Motiv der vorangehenden Höhenentwicklung zurück.) Bruckners künstlerisches Empfinden für die inneren Entwicklungsvorgänge überwindet auch hier jede Schematik von Form und Ausmaßen.

*Scherzo*

Von allen Themen der Symphonie trägt das des Scherzos die ausgeprägtesten Brucknerzüge. Es ist ein Unisonthema von kühnem Formzug, von der ersten, trotzigen Ansatzfigur an bezwingend, auch in seiner raschen weiten Raumdurchmessung zur Themenphantastik der großen Hauptsymphonien hinüberweisend. Im Einzelnen wirft seine wild entfachte Bewegung gleich eine Reihe von Einzelmotiven aus, unter denen namentlich die Achtellinie des 6. und 7. Taktes auf die gereifte Brucknersche Entwicklungstechnik weist; denn sie trägt bereits im Keime die entwicklungsmotivische Hauptbewegung, aus der sich dann fast die gesamte Verarbeitung ausspinnt. Auch die abschließenden Triller-Motive (9. und 10. Takt) sind echtester Bruckner, ebenso die Dynamik der zwei vollen Taktpausen, deren solche thematische Ansatzkraft zu entsprechend freiem, breitem Aushallen bedarf [1]). Nach ihnen flutet sie auch in einzelnen symphonischen Ansturmwellen mit ihren Teilmotiven aus. Leise ansetzend rauschen ihre Entfaltungen auf, und schon das ist echt Brucknersche Scherzoart, wie die verborgene zierliche Dorftanzweise sich in die stürmische Symphonieentfaltung hinausverliert. Sofort nimmt auch (vom 15. Takt) das Teilmotiv der Achtel Formen anwirbelnder Bewegung an, die zudem motivisch genau zum Scherzo der Dritten vorausweisen, dem überhaupt der Satz in vielem ähnelt. Auch die Trillermotive fügen sich dynamisch in das Anschwirren und den freudigen Schwung der Steigerungen; (man beachte auch ihr lustiges Aufflattern in den Flöten!).

Trugen die ersten Sätze einen Zug zu gelockerter Ausweitung, so strafft das Scherzo seine Steigerungszüge; dem Neuansatz des 13. Taktes folgt ein dritter (27), der in längerem Atem zum Höhepunkt des ersten Teiles trägt (44) und auch über diesen hinaus in geschlossenen Wellen seinem Ende zutreibt: die vom 50. Takt an rückleitende Entwicklung fängt sich nämlich schon nach drei Takten in neuer Steigerung, die im Vollklang des Orchesters den ersten Teil auf der Molldominante gegen eine Pause hinaus abschließt. Dies Bild gemahnt durchaus an Bruckners gereifte Eigenart. Das Scherzo beschränkt sich auf ein einziges Thema; zum ersten Male setzt es mit

---

[1]) Es bleibt nicht zu übersehen, daß die zwei Pausentakte auch die ganze Tonperiode zur Zwölftaktigkeit ergänzen, der bei Bruckners innerer Formrhythmik stets große Bedeutung zukommt (vgl. auch S. 536).

dem Mittelteil (63) wieder in seinen Hauptmotiven unison ein, wuchtig auf der Unterterz, aber verkürzt; vier vollbesetzte Takte tragen durch die Aufwärtsbewegung, die sich in den Höhenfarben der Holzbläser mit den leichteren Teilmotiven fortsetzt; das Gleiche wiederholt sich von einem sequenzartig um eine Stufe (auf c) emporgerückten Neuansatz aus (71). Von da an herrscht das leicht auskreisende Achtelmotiv zunächst länger als vordem in den Holzbläsern, während in den Streichern nur ein Pizzikatomotiv im Unison über Akkordtöne aufscheint (80—82), das die gelöste Satzentwicklung in leicht emportragender Dynamik durchstreicht; doch scheint in dieser Pizzikatolinie eine Rückandeutung des Anfangsthemas vom 1. Satz zu liegen, was um so wahrscheinlicher wird, als ein ähnlicher Anklang an dieses im Trio wiederkehrt. Wieder ist es ein drittmaliger Ansatz, der auch den Mittelteil zum Ende und Höhepunkt bringt: im 83. Takt beginnt aus dem pp neuerdings das Achtelmotiv aufzukreisen, in die Steigerung hineinzuwirbeln, um mit deren Höhepunkt (99) das Ansatzmotiv des Themas auf dem Dominantton *a* auszuwerfen. Seine dreimalige Wiederholung in vollen Orchesterakzenten weist spannkräftig auf die Wiederauslösung des Anfangs in d-Moll, zu der eine geradlinig abstürzende Linie leitet. Von dieser Reprise aus (107) leitet unter tonartlicher und einigen instrumentalen Veränderungen eine dem ersten Teil gleichartige Steigerungsentwicklung zum Ausklang auf der Tonika.

Die in Bruckners größeren Scherzoformen gewohnte Vorandeutung des Trios im mittleren Teil fehlt nicht ganz; schon dessen leichtere Holzbläserklänge weisen auf seinen milderen Charakter voraus, motivisch vor allem die kurz durchhuschende Pizzikatofigur des 80.—82. Taktes, die allerdings auch erst im mittleren Trioteil wieder erscheint. Doch auch sonst enthält das Trio von einem zunächst gegensätzlichen Anfang und Gesamtbild aus Rückanklänge ans Vorherige, zwar nicht im Thema selbst, das eher auf das Finale vorausweist; aber die ruhig anwiegende Ländlerweise setzt sich erst in geschlungener Viertellinie fort, dann aber vom Höhepunkt aus (13. Takt) in geradlinig sinkenden Sekunden, die noch durchaus von den Rückentwicklungen des Scherzos her im Ohre liegen, schon dort aber auch noch vom 1. Satz her, und auch im Trio kommt nebst der Gemeinsamkeit dieser einfachen Entwicklungslinie die Vorliebe

für lange Rückleitungen zur Geltung, welche diese Symphonie von den übrigen unterscheidet; so streckt auch die absteigende Hauptlinie die dem ersten Achttakter folgende Periode zu 12 Takten. Aus dem G-Dur-Einsatz führt dieser erste Trioteil über Be-Tonartswendungen zum Ausklang auf der Dominante.

Der mittlere Teil ist auf Gegensatzwirkung angelegt. Wie in den aufhellenden Tonartswendungen entsteht auch im Charakter eine Verwandtschaft mit den Gegenthemen des 1. wie des 2. Satzes. Motivisch hingegen ist das neuartige Gegensatzbild aus lauter kunstvollen Motivanklängen an Vorhergehendes zusammengewoben. Die führende Melodie setzt sich aus zwei Teilzügen zusammen: dem Achtelansatz in der Klarinette und seiner sofortigen Weiterleitung in den Terzenlinien der Oboen. Ersterer entstammt offensichtlich dem Scherzobeginn[1]), letztere den Achtelfiguren aus dem ersten Trioteil vom 9. Takt an, die aber schon im Ausklang der ersten Achttaktperiode vorgebildet sind. Diese Teilmotive sind zu neuem Reigen geschlungen, der noch stärker als der Triobeginn den Ländlercharakter ausprägt, auch in den bukolischen Holzbläserfarben. Vom 2. Takt an (22) treten noch die erwähnten Pizzikatomotive dazu, die zum mittleren Scherzoteil, aber auch zum ersten Symphoniethema zurückweisen. Überaus zart und bei aller Einfachheit sehr kunstvoll ist die Reprise des 1. Trioteiles (37): über dem Anfangsthema (das reizvoll nach Art anstimmender Dorfgeigen die Anfangsoktave zur Doppeloktave streckt) spielt die Flöte das Achtelmotiv des Mittelteiles weiter, und es verliert sich erst (45), wo auch die Streicherhauptlinie zum geschlungenen Achtelmotiv überging; so wird von neuer Seite klar, daß jenes umgeänderte Achtelmotiv des Mittelteiles dem des Triobeginns (7. Takt) entstammt; es fließt wieder in dieses zurück, und Bruckners Kunst der motivischen Ineinanderführungen feiert somit nicht nur im Anfangssatz dieser Symphonie ihre Meisterlichkeit. — Der Scherzowiederholung nach dem Trio ist eine Coda angehängt; in ihr erscheint das Anfangsmotiv zuerst in ostinatoartigen Baßwiederholungen bekräftigt, zugleich damit jenes Element, das auch auf die Triomitte im Schließen zurückweist. Im Übrigen ist die Coda-

[1]) Es ist wohl möglich, daß auch die leichte Achtelfigur im 2. Triotakt damit zusammenhängt und nun im Mittelteil aus auftaktiger zu Ansatzstellung, somit zur Motivform des Scherzos zurückgewandelt ist. Doch entziehen sich so zarte Zusammenhänge bestimmter Entscheidung, indem eine Achtelfigur wie die des Triothemas auch ohne weiteres zufällig einfließt.

entfaltung wie die hauptsächlichen Scherzosteigerungen von der Achtellinie getragen und faßt im Durschluß die vielen freundlichen, heiteren Elemente des Satzes zusammen, während das Moll hauptsächlich in den stürmischen Ansatz- und Steigerungsteilen herrschte.

### *Finale*

Der Endsatz ist eng mit den vorherigen verbunden, durch geheime Motivgemeinsamkeiten und vor allem indem er im ganzen Charakter die Grundzüge der früheren Sätze zusammenfaßt, steigert und krönt. Kirchliche Klänge stehen auch hier am Anfang, von ihnen löst sich eine hymnisch ausschwellende Klangfülle in einem hinreißenden Schwung, ein dionysischer Kunstfrühling, der an Rubens oder an Schuberts hinterbliebene C-Dur-Symphonie zurückdenken läßt und weder im tiefsatten Farbenreichtum noch in der heiß schwelgerischen Einfallskraft hinter ihr, der sie auch im Schicksale gleicht, zurücksteht. Daß die Form ihre absonderlich genialen Wege geht, merkt man sofort, besonders an den späteren Teilen, die in kein herkömmliches Schema mehr recht hineinwollen. Es liegt nahe, nach dem Brucknerschen Wiederausbruchsgedanken zu suchen; er ist auch vorhanden und führt die sonst richtungslos schwankende Analyse auf einen geraden Weg zurecht. Aber er zielt hier nicht auf die Wiederkehr des Anfangsthemas aus dem 1. Satz, sondern beruht in einer mächtigen, nach breitem Kampf durchgeführten Herausringung des ersten Finalethemas aus dem zweiten. Das ist ein ganz eigenartiger, so auch von Bruckner nicht mehr aufgenommener Formgedanke, der nun mit einer Sonatenanlage verquickt ist; aber in diese spielen, wie sich besser im Rückblick erweisen wird, auch Rondogedanken herein und, wie man schon anfangs erkennt, auch erst Fugenideen. Jedenfalls ist wieder das Finale Schauplatz neuartiger Formprobleme.

Eine langsame und stille Einleitung geht voran. Schon sie blendet vom ersten Takt an durch ihre Klangpracht, die zugleich überall romantische Farbenwunder mit kirchentonartlichen Wendungen durchsetzt. Der Anfang könnte etwa dem Benedictus einer Instrumentalmesse angehören. Durch die weichen, aber gleich von leisen Posaunenklängen durchdüsterten Bläserakkorde zieht ein tiefernstes Geigenmotiv, sehr einfach zwar in der Linie, aber in üppiges Kolorit ausstrahlend durch die Art, wie die einzelnen Töne in die Klangwendungen

eingefügt sind, teils als schwebende Quinttöne, teils als tiefsatt herausdringende Durterztöne und fast nur in Schlußfällen als Grundtöne. Das sinkende Thema selbst stellt einen Anklang an das 2. Thema aus dem 2. Satz dar, eine verlangsamte Umgestaltung der dort zuerst im 29. und 30. Takt einsetzenden Anfangsmelodie, im Hauptverlauf eine Umkehrungsbildung. Höchst eigenartig ist, wie nach kurzer, melodisch prachtvoller Entfaltung ein Verkündigungsmotiv der Trompete die Entwicklung durchreißt, das gleich darauf mit seinen scharfen rhythmischen Stößen allein über einem Paukenwirbel übrig bleibt und in das Allegrothema, das eigentliche erste Finalethema, überleitet (19): eine gewaltige Kraftgebärde, wieder im Unison, gedrungen, aber in Riesenschritten einer Oktave und zweimal einer Dezime, vom 3. zum 4. Takt in einem Trillermotiv wie das Scherzothema ausklingend[1]). Schon das Thema weist eher auf eine Fuge, in Haltung und Bau kann es an Titanenfugen Händels denken lassen, von dem Bruckner Geistesspuren in sich trug und durch bewundernde Studien festigte. Auch das Finale der I. Symphonie weist darauf, das wie das vorliegende auch großenteils kontrapunktische Linienführung trägt, freilich mehr in der konzertant polyphonen Art.

Wird auch dieses d-Moll-Thema reich fugiert, so sparte doch Bruckner die gesamte Fugenform des Finales auf eine spätere Symphonie, scheint aber doch schon hier geschwankt oder Ähnliches erträumt zu haben wie bei der Fünften, ehe er zu symphonischer Sonatenform abbog, freilich auch diese frei ausgestaltend. Gleich die Fortsetzung des Themas weist Fugierung auf: ein mit seinem Trillerausklang gebildetes Motiv der Geigen erscheint vom 23. Takt an in kontrapunktischer Verflechtung mit einem Gegenmotiv der Bratschen und Celli, das wieder eine Umgestaltung des Einleitungsthemas darstellt. Und in der Tat dringen nach wenigen Takten auch andere Elemente der Einleitung wieder durch: ihre Ausklangsmotive und auch der Trompetenstoß kehren wieder; so führt eine neue Steigerung auf dem durch 6 Takte festliegenden Dominantakkord ein zweitesmal zu einem d-Moll-Ansatz des 1. Hauptthemas (37); schon von

[1]) Bei den vielen motivischen Rückbeziehungen des Finales ist es erwähnenswert, daß der 2. Thementakt mit den Achteln (20) auch auf ein Motiv aus der Gesangsthemenverarbeitung des 1. Satzes zurückweist (dort im 37. und insbesondere vom 113. Takt an); doch bleibt dies einer der Fälle, wo auch unbeabsichtigter Zufall vorliegen kann.

seinem ersten Ausklang an (22) lag übrigens unter der neuen Ansatzentwicklung fast durchgängig ein Orgelpunkt a. Nach diesem seltsamen zweiten Einstoß ins eigentliche Finale erscheint auch das Unisonthema um einen Takt verlängert: vor dem Trillerausklang ist ihm noch die sinkende Achtellinie des 39. Taktes eingefügt. Mit dem gleichen Doppelmotiv wie vom 23. Takt an setzt wieder eine Fugierung ein, die sich bis zur Verarbeitung des weitschrittigen Hauptthemas selbst steigert (49); dabei erscheint es aber gleich in Engführungen, teilweise auch in Quintbeantwortungen, großquadrig aufgetürmt — man sieht, Bruckner scheint wie in improvisierender Phantasie einen Weg in die Fuge gesucht zu haben [1]); aber nach einigen Takten löst er die Steigerung in eine abklingende Welle und läßt sie zu drei G-Dur-Akkorden verebben, die symphonisch den ersten Themengedanken abschließen und sich zugleich dominantisch gegen ein Gegensatzthema in C-Dur wenden.

Dies zweite Thema (69) ist schon in der Begleitungsart mit dem zweiten des Andantes verwandt, wie das Einleitungsthema mit dessen Melodie. Doch sind hier die gleichmäßigen Achtelstöße zu Sextolen belebt und die frei aufstürmende Melodiestimme ist motivisch neu; freilich nähert sie sich besonders in den herrlichen Höhepunktsentfaltungen (73) dem Ausdruck jenes Andantethemas (vgl. dort 33., dann 41. Takt), wenn auch ohne unmittelbare Motivgemeinschaft. Übrigens ist auch die Anfangsmelodie (69./70. Takt) schon in einer früheren Melodiewendung aus dem 1. Thema des Finales vorgebildet, wo es gegen die Einleitungsmotive zurückwendet (Violinstimme im 29. und 30. Takt). War das 1. Finalethema mehr auf Kontrapunktik angelegt, so leuchten wie beim Einleitungsthema aus diesem neuen, sanft lyrischen Gegensatzgebilde wieder intensivste Klangwirkungen, als zart überstreute Farben; (man beachte namentlich die durchgleitenden Harmonien vom 75. Takt an, dann die Klangentfaltungen nach dem 82.). Vor allem der rasche Akkordwechsel sondert vom Harmoniecharakter des 1. Themas und namentlich noch mit dem Ausklang des 2. Themas und Übergang in den neuen Formabschnitt des 92. Taktes [2]) dringt aus dem hymnischen Klangzuge choralartige Weihe.

---

[1]) Dies war auch in den Einleitungs-Toccaten vieler alter Meister der Fall.

[2]) Den Zusatz des feinsinnigen Herausgebers J. Wöß, der im vorangehenden (91.) Takt ein „Poco ritardando" fordert, halte ich für verfehlt,

Äußerlich ist jener neue Abschnitt durch Wiedereintritt des 1. Hauptthemas gekennzeichnet; aber es erscheint diesmal in ganz anderem Charakter: die harmonische Führung des Gesangsthemas schwelgt über seine Linien noch aus, freilich gleich in langsamerem und minder grellem Akkordwechsel. Es ist auch rauschend durch akkordliche Wellenfiguren der Violinen überspielt, als hätte der frei dahintragende Zug des zweiten Themas nunmehr ganz das erste ergriffen und aus seinen Fugierungsverstrickungen gelöst. Doch treten bald noch einzelne fugierte Einsätze (vom 97. Takt an) auf, und die Klangfülle löst sich in zwei Unisonlinien, eine große chromatische Entwicklungslinie der Streicher und dazuspielende thematische Bläsermotive, von denen die des 103. Taktes noch eine Andeutung des zweiten Andantethemas enthalten. Beide Linien schließen sich bald zum Unison eines einzigen chromatischen Anstiegs. Die formale Stellung des im 92. Takt wiederkehrenden Anfangsthemas ließe zunächst auf rondoartigen Wechsel schließen; das Folgende zeigt, daß Bruckner zunächst zu einer Sonatenexposition rundet, derart, daß diesem Neuauftreten des 1. Hauptthemas die gleiche Bedeutung zukommt wie oft bei den Klassikern: es beherrscht mehr oder minder frei wieder den Expositionsteil, welcher dem Gesangsthema folgt, leitet dabei öfters noch in ein abhängiges oder auch selbständiges Schlußthema. Auch dieses folgt nach dem 115. Takt, Bruckner formt somit genau gleichartige Sonatenexposition wie im 1. Satz, überdies gemahnt das Schlußthema an das dortige, auch rein motivisch namentlich vom 124. Takt an (vgl. im 1. Satz die Fortleitung vom 79. Takt an), während die Anfangstakte mit ihren akkordlichen Streichern und den großen Ausdrucksbewegungen der Oberstimme mehr an die Schlußvorbereitung vom 336. Takt des 1. Satzes erinnern. Überdies weist die nochmalige Einschiebung des Einleitungsthemas (132.) auf die Sonderung des bisherigen Teiles als Exposition, wofür Beethovens Pathétique als Vorbild gedient haben könnte. Die Einleitungsklänge sind breit in ihrer Pracht entfaltet.

Der Wiedereinsatz des 1. Themas (148) weist echten Durchführungscharakter auf; es ist noch leidenschaftlicher, zerwühlter als vordem, sofort in reichsten Engführungen fugiert. Auch

er stört geradezu den großen Schwung der in die Steigerungsauslösung führt (vgl. die Anm. S. 290). Überhaupt scheint etwas zuviel des Guten mit solchen Tempomodifikationen der Ausgabe eingefügt zu sein.

die Tonartsdunkelung (c-Moll) ist die typische der stürmischen Durchführungs-Zusammenballungen. Was (wie im 1. Satze) fehlt, ist die Vorbereitungsstille; von ihr liegt zwar etwas im vorangehenden Einleitungsthema, auch schon vor diesem im Schlußgebilde, aber es ist eine völlig andere Ausgestaltung, als sie Bruckner sonst bringt. Während nun die Durchführung wieder den kontrapunktischen Charakter des 1. Themas herauskehrt und sogar zur Höhe entwickelt, erscheint es im 182. Takt plötzlich in einer erheblichen Charakterwendung: sie ist zwar in völlig geschlossenem Zuge, ohne Einschnitt eingeführt, doch liegt eine Plötzlichkeit im Übergang zu einer fast akkordlichen Verarbeitung; genau besehen ist es zwar eine Vereinfachung der Kontrapunktik zu zwei Stimmen, deren jede wieder im großen Unison dahinstürmt, aber die eine davon gleicht fast mehr einer akkordlich umrauschenden Wellenbewegung um das Thema, das in allen Bläsern aufscheint. Zudem wirkt trotz Fehlens eines äußeren Abschnittes die Wiederkehr des d-Moll fast einschneidend, sodaß dieser 182. Takt den Charakter einer Reprise trägt. Das bestätigt auch klar die weitere Entwicklung, nur die Kürze der Durchführung fällt auf; andrerseits ist sie vor allem durch den kontrapunktischen Stil einigermaßen aus den umgebenden Teilen herausgehoben, und ihre Kürze ist formal dadurch bedingt, daß noch für später gesparte Formvorgänge vieles vom Durchführungscharakter auf sich ziehen, was bei spannkräftiger Anlage nicht vorweggenommen sein durfte; so wird sich von dort aus vor allem erklären, warum das Gesangsthema aus der Durchführung fortblieb, sehr im Gegensatz zu der des 1. Satzes.

Dem ersten Thema folgt auch das zweite regulär auf dem Hauptgrundton, in D-Dur (210). Besonders schön ist die vorangehende Überleitung (198—209): Bruckner läßt dem mächtigen Unisonausklang des 1. Themas eine Holzbläserepisode folgen, die verklärend im milden Lichte hoher Orgelklangfarben nachklingende Teilmotive in Sphären hinaufhebt, die zugleich den zarten Gesangsthemencharakter vorbereiten. Diese Teilmotive entstammen dem Achtelmotiv aus dem 1. Thema und knüpfen unmittelbar an ihre Umgestaltung in den gleichmäßig wiederholten Violinfiguren der Takte 188 bis 192. Zugleich läßt diese Holzbläserepisode besonders deutlich erkennen, wie Bruckners später viel plastischere Weitengestaltung ihre tiefer durchgreifende Verbindung mit seinem ganzen symphonischen Gestalten äußerlich an die Übertragung solcher Orgel-

wirkungen des Register- und Manualwechsels anknüpfen konnte. Bei der Ausgestaltung des 2. Themas nun erscheint diesmal die Hauptmelodie im Cello, wobei namentlich vom 214. Takt an die herrlichen, sanft und in breiter Ausschwingung dazu ertönenden Violinfiguren der Beachtung wert sind.

Auch hier geht die Entwicklung mit einem Schlage zu neuem Bilde über, diesmal durch plötzliche Orchesterfülle auch mit sehr merklichem Einschnitt, der zudem abermals durch Wiedereintritt des d-Moll gekennzeichnet ist (229); schon das weist auf bedeutsamen Formeinschnitt. Zwar herrscht noch weiter das Motivmaterial des 2. Themas: die Bässe bringen sein Anfangsmotiv in sinkender Umkehr, zudem aber in einer Charakterwandlung, die schon mehr aus dem lyrischen Gesangsthema zum robusten ersten Thema hinüberträgt. Daß dies in der Tat noch zu andrer Bedeutung hinauswill, zeigt gleich im 2. Takt (230) auch ein unauffälliger Motivvorgang. Die wogende Umspielungsfigur der I. Violine mündet in einen kraftvoll herausgeschleuderten Dezimensprung aus, der auf das 1. Thema weist; gleich in den nächsten Takten wiederholt und festigt er sich auch, sogar im Engführungsspiel beider Geigen, was auch schon den kontrapunktischen Charakter dieses Themas aus dem Verborgenen wachzurufen scheint. Immerhin sind das thematisch noch geringe Andeutungen, die man vielleicht ohne Vorausblick zum Kommenden noch gar nicht gewahr würde. Was aber gleich im ersten Eindruck nicht entgeht, das ist der Gesamtcharakter einer groß wogenden, zügigen Entwicklung, wie sie das 1. Thema etwa im Reprisentakt 182 annahm, noch mehr innerhalb der Exposition bei seiner Wiederkehr nach dem Gesangsthema im 92. Takt. Daran mahnen auch die wogenden Violinstimmen, allerdings in Wandlung zu Triolen, und überhaupt entspricht die vorliegende Stelle aus der Reprise vollständig jener Hauptthemenwiederkehr aus der Exposition (92). Und auch dieses Moment ruft eine auf das 1. Thema gerichtete Spannung hervor. Wenn nun gleichwohl die Entwicklung zunächst noch hauptsächlich vom 2. Thema getragen ist, so weist schon dies auf einen neuen Formgedanken, der nun mit dem ganzen übrigen Satzteil zur Erfüllung kommt. Noch ein verborgener Motivzusammenhang ist von jenem 229. Takt an nicht zu übersehen: die Holzbläser überspielen die Orchesterfülle mit gleichmäßig schwebenden Triolen,

die zwar auch dem Gesangsthema angehören, aber mit ihrem Klangfarbenübergang aus den leisen Streicherachteln zu den Bläsern zum Einleitungsthema zurückweisen. Und auch dessen Andeutung kündigt hier, wie schon einmal seine volle Wiederkehr, einen neuen Formabschnitt an.

Würde man ihn schlechtweg als Schluß oder Schlußdurchführung bezeichnen, so wäre das nicht hinreichend, denn ihm sind nicht bloß abschließende oder rundende, sondern hauptsächliche Entwicklungsvorgänge vorbehalten, damit auch noch große Steigerungen. Deren Hauptvorgang wurde schon einleitend erwähnt: das 1. Thema kehrt nicht einfach in formalistischer Reihung wieder, sondern ringt sich zum Wiederausbruch durch, und zwar aus dem zweiten heraus, wie später bei Bruckner das Anfangsthema des 1. Satzes aus dem des Finales. So genügt es auch nicht, den Schlußteil als eine Vereinung des 1. und 2. Finalethemas zu bezeichnen; äußerlich, motivisch liegt diese zwar vor, aber der Charakter ihres Ineinanderdringens ist Kampf, Ausbruch und Lösung. Ist dieses Satzziel erkannt, so bleibt auch der Weg leicht zu verfolgen, entschleiert sogar mit einemmal Einzelheiten, die sich sonst als Sonderbarkeiten dem glatten Verfolg entgegenstemmen würden.

Zunächst wiegt das Gesangsthema dadurch neuerdings vor, daß es wieder seine steigende Ursprungsgestalt annimmt (240). Als eine für Bruckner charakteristische Einzelheit beachte man das stetige Heraustönen der Trompete in gleichmäßigen Tonstößen; man kennt dies auch aus späteren Werken als Innenvorgang einer sehr drangvollen Entwicklung, die etwas aus sich hervorzubringen hat. Wo sie nun von ihrem Höhepunkt abstürzt, noch genau mit diesem, setzen nun in den Posaunen (244) Andeutungen des 1. Themas ein, seiner großen und langsameren Schritte wenigstens, noch nicht seiner Grundform[1]). Übrigens verebbt von da an die Entwicklung in Unisonstürmen, die an frühere Weiterleitung des 1. Themas erinnern (und auch bei den sonstigen vielen Zusammenhängen mit der Dritten als Vorandeutungen ihrer Unisonfiguren im Finale erwähnenswert sind). Ihr Abklingen fängt sich wieder in Neusteigerungen und vollendet sich wellig und stürmisch bewegt. Nochmals tauchen aus einem ruhig verebbenden Teil zwitterhafte Motivandeutungen auf:

[1]) Die Ähnlichkeit dieser Posaunenstimme mit der Hörnerstimme aus dem 60. Takt des Andantes ist daher vielleicht kein Zufall.



in den tieferen Streichern des 260. Taktes; vom 1. Thema wird darin die Achtelfigur seines 2. Taktes deutlich, aber sie ist noch im Charakter der milderen Ausspinnungen des zweiten gehalten, verliert sich auch in einen sinkenden Quintschritt, der den Ausklang des Einleitungsthemas (vgl. Takt 15 und 31) wieder einfließen läßt; solche innere Vieldeutigkeit eines Liniengebildes ist bei Bruckner stets Ausdruck großer Formspannung und zeigt hier neuerdings seine Kunst plastischen Ineinanderschmiegens verschiedener Themenelemente in eine einzige Linie. Diesem langen und stürmischen Abklingen folgt nun (272) ein ganz leiser Neuansatz mit dem 2. Thema, aber nicht zu dessen ruhiger Ausbreitung, sondern nur als Ansatz vor baldiger entscheidender Steigerung: entscheidend, indem sie das 1. Thema nun in seiner Urgestalt auswirft (279). Und die dahin führenden Takte enthalten somit in kurzen Augenblick den Gesamtvorgang konzentriert, die innere Strebung des zweiten Themas, das erste aus sich herauszutreiben. Mit diesem Ausbruch herrscht es auch noch nicht dauernd, aber es erscheint völlig in der Umhüllung des zweiten: dessen Begleitrhythmen und die Hauptmelodie rauschen darüber und umgießen die harte Blechbläserlinie des 1. Themas mit der ganzen milden und gelöst hintreibenden Wohligkeit des Gesangsthemencharakters; sie beginnen damit das 1. Thema nicht nur aus sich herauskreisen zu lassen, sondern es auch zu wandeln: aus seiner starren Wucht und dem tiefgrüblerischen kontrapunktischen Charakter in den fließenden, vollen Klang. Damit wird es mit dem Finaleende nicht nur in die weichen, weiblichen Elemente des Gesangsthemas gelöst, sondern in einen Grundzug, der das ganze klangschwelgerisch und lyrisch durchhauchte Werk beherrschte, und auch aus diesem Gesichtspunkt gewinnen die Rückanklänge an das Andante wie auch gerade an das Gesangsthema des 1. Satzes eine über das rein Formale hinausgehende Bedeutung.

Nach dem zuletzt betrachteten Ausbruch verliert sich das 1. Thema ein wenig, indem (vom 285. Takt an) wieder das zweite frei und erlösend hinstürmt; freilich verschwindet das erste nicht ganz und treibt in einer sehr charakteristischen Weise im Untergrunde sein Spiel: nicht in irgendeiner Verflüchtigung, sondern verborgen in den eckigen Oktavsprüngen der Trompete, somit wieder in den Kraftzuckungen eines Andrängens, das sich schon vordem in den scharfen Trompetenstößen äußerte; diese gehen auch (289) in ihre typischen Verkündungssymbole, bloße rhythmische Stöße über.

Aber einen der plastischesten Entwicklungsgedanken, die Bruckner überhaupt gestaltet hat, stellt nun das nächste volle Aufscheinen des 1. Themas dar (294); nicht weil es an sich im Unison klar ersteht, sondern weil es sich dabei auch harmonisch ganz reliefartig über das umgebende d-Moll heraushebt, genau um einen Halbton emporgerückt, nach es-Moll, um auch gleich darauf wieder ins d-Moll zurückzusinken[1]), und dies trotz gleichzeitiger Klangfarbenrückung zu dünnsten Holzbläserlinien, die nur wie sein visionäres Nachzucken aus der fernen Leere wirken (man beachte auch das orgelpunktartig darunter liegenbleibende *b* der Bässe!). Auch hier erscheint somit eine Andeutung der Brucknerschen Weitenwirkungen, von deren späterer Art sonst diese Symphonie nicht viel verrät; selbst typische Tiefensymbole wie die des Baß-Pizzikatos folgen hier noch der Leereepisode, die voller Spannung den Endausbruch auslöst (304). In ihm erscheint völlig befreit und im Dur das 1. Thema, nur noch von der Aufstiegslinie des 2. Themas in der Weise durchzogen, daß sie mehr als Entwicklungsmotiv allgemeineren Charakters im jubelnden, hinantragenden Aufschwung durch die Schlußklänge stürmt. Rhythmisch ist auch diese Entwicklung von den lösenden Achteltriolen des Gesangsthemas noch durchsetzt.

Über diese logisch und zielstrebig durchgeführte Gesamtform greift zugleich eine rondoartige Anlage. Man erkennt mühelos einen steten Wechsel des 1. und 2. Themas, wenn man vom Einleitungsthema absieht, allerdings auch von seiner Wiederkehr im 132. Takt samt der vorherigen Schlußepisode, die man beide zusammen als Einschiebung auffassen müßte. Zudem würde sich dann nach dem letzten klaren Eintritt des 2. Themas (210) der Rondowechsel etwas verwirren, indem man zunächst noch die Entwicklung vom 229. Takt an zur letzten des 2. Themas zuzuschlagen versucht wäre, aber bald auf scheinbar ungeregelte Folgen und Vereinigungen der zwei Themen stieße, wenn man über das äußere Ablaufsbild nicht an den formdynamischen Sinn hinaus gelangte. Somit kann die Rondoanlage keineswegs das leitende Prinzip gewesen sein, sie greift nur, in sehr freier Art, über die Sonatenform, wie recht oft bei Bruckner, mit ein, die aber selbst nur den einfassenden Grundriß für innere Entwicklungsvorgänge darstellt.

---

[1]) Vgl. S. 578.

Schon hiedurch weist formal das Finale über die andern Sätze hinaus, und die Annahme, es verdanke seine Hauptgestaltung erst dem Jahre 1869, hat größere Wahrscheinlichkeit für sich. Denn auch die Wiederausbruchsidee ist vorgeschrittener als im Finale der Ersten und steht zwischen diesem und dem Stand in dem der Zweiten; bei dieser nämlich kommt bereits der Gedanke einer Wiederkehr des Anfangsthemas aus dem 1. Satz auf, von der nun Bruckner nicht mehr abweicht. Die gründliche Überarbeitung älteren Entwurfs, dann wohl namentlich des Endteiles, ist allerdings damit nicht ausgeschlossen, und noch eine Reihe sonstiger Merkmale fehlte. Das Scherzo erscheint dermaßen aus einem Gusse geformt, daß hier schon eher an eine unmittelbare, vielleicht nur mit alten Motiven von Grund auf durchgreifende Neukomposition zu denken ist; die innere Entwicklung, ihre Sturmkraft und Einheitlichkeit legen dies nahe, auch die Prägnanz in der Bruckner-Physiognomie des Themas. Überarbeitung scheint ferner bei gewissen Teilen des 1. Satzes vorzuliegen, namentlich bei den größeren Entwicklungen des 1. Themas; auch die Verschiebungen im Durchführungsteil und das vereinzelte Auftauchen späterer Eigentümlichkeiten weisen auf spätere Eingriffe. Abgesehen von Ansätzen im 1. sowie im 3. und 4. Satz fehlt sonst Bruckners Entwicklungstechnik, die schon so gewaltig in der I. Symphonie als Träger der gesamten Vorgänge durchbricht, daß sie schwerlich erst mit deren späterer Fassung eindrang, so daß auch dies die Grundentwürfe der D-Moll-Symphonie mit aller Wahrscheinlichkeit in die Zeit vor der Ersten zurückverweist; und selbst wenn nun Bruckner 1869 manches dazu neu schuf, so verbot ihm sein Stilgefühl, zu weit über den inneren Formgrundzug der ersten Komposition hinauszugehen. Im Übrigen herrscht die Gruppierungstechnik, und sowenig noch die Formdynamik symphonischer Riesenwellen sie wirklich durchbricht, aus den Angeln hebt, Grenzen in Übergänge, Einsenkungen in Spannung wandelt, so gering ist auch der Ausbruch der Entwicklungsmotive; nur in Spuren scheinen auch sie auf und, was das Wesentlichste daran, fast immer in der Hauptlinie, die sie fortspinnend da und dort nach ihrer Dynamik umgestalten. Dies ist ein Hauptunterschied zum sonstigen Symphoniker Bruckner. Die Steigerungstechnik wird zwar sichtbar, ist aber noch lange nicht ganz die seine. Die thematische Erfindung ist voller Intensität, aber noch ohne den späteren Zug ins Extensive; umso interessanter, daß im Anfangsthema des Werkes

bereits der Versuch zur Geltung kommt, weniger einen prägnanten Kern, sondern Drang und Auflösungsfähigkeit in eine symphonische Steigerungswelle hinein zu gestalten. Zu den Themen schreibt Bruckner sonst noch regelrechte, wenn auch überaus fein erfundene „Begleitungen“, nur einmal schwellen sie im 1. Satz ein wenig gegen tragende Entwicklung hinaus, etwas stärker und wiederholt schon im Finale, namentlich in seinem Endteil, was gleichfalls die Vermutung erhärtet, dieser sei später entstanden[1]). Zeigt sich diese Erscheinung nicht bis zur vollen Ausprägung gelangt, so muß man gleichfalls bedenken, daß Bruckner nicht zu schweren Stilunterschied zu den vom Jahre 1864 übernommenen Teilen schaffen durfte.

Aber wenn auch Entwicklungsmotive und symphonische Entwicklungsdynamik nicht tragend durchbrechen, so fällt doch allenthalben eine hervorragende Überleitungstechnik in den Hauptlinien auf. Trotz bemerkenswerter Einzelheiten fehlt noch die große raumperspektivische Plastik, der große Aufriß und Durchriß des ganzen symphonischen Stiles durch Bruckners phantastische Weitenstaffelungen; ein Hauptdurchbruch seiner eigenen Psyche bleibt damit noch unerfüllt, sehr im Gegensatz zur I. Symphonie. Auch daß die großen stimmungshaften Vorbereitungen der Hauptereignisse noch kaum über Andeutungen hinausgehen, weist auf ältere Entstehungszeit.

Überhaupt bleibt die Symphonik noch auf einfache Orchestration beschränkt, die des größeren Beethovenschen und frühromantischen Orchesters; die Neigung zu stärkerem Blechkörper tritt freilich schon hervor, ohne übrigens über einzelne dortige Vorbilder hinauszugehen, indem drei Posaunen und ein viertes Horn zum sonstigen Grundstock mit zwei Trompeten und doppelt besetzten

[1]) Wenn alle diese Mutmaßungen nicht zu sicheren Schlüssen berechtigen, so liegt es vor allem daran, daß sie nur von der Voraussetzung stetiger, gleichmäßiger Entwicklung ausgehen können; nun ist aber gerade diese in Bruckners ganzem Werdeweg von mancher ausbruchsartiger Eingebung, von vielerlei vorblitzenden Ideen durchrissen; zumal die Krisenzeit um die I. Symphonie muß auch ein elementares Vor- und Rückschwanken gewärtigen lassen. Man kann daher nur sagen, diese und jene Eigentümlichkeit weise auf älteren oder neueren Stand seiner Stilentwicklung im Ganzen, während aus Einzelheiten Rückschlüsse auf Datierungen durchaus problematisch bleiben müssen. Bruckner war eine Natur der Überraschungen.

vier Holzbläsern hinzutreten; auch die Paukenbehandlung ist noch ganz die überkommene und sogar in den Streichern gehen die Bässe noch zum größeren Teil in Oktaven mit den Celli; wo sie gelegentlich eigene Abspaltung erfahren, liegt es sogar auch weniger an Steigerungen der Klangmasse als im Gegenteil an der kammermusikartigen Differenzierung einzelner Stellen. Den kleineren inneren Entwicklungen entsprechen auch die kürzeren äußeren Ausmaße im Vergleich zu Bruckners sonstiger Symphonik. Die Harmonik hingegen ist nicht, wie man erwarten könnte, einfacher, sondern greller als bei der II. und auch noch bei der III., doch überwiegt noch die Farbenfreude gegenüber den großen Alterationsspannungen, auch die starken Dissonanzaufschichtungen und Dissonanzdehnungen fehlen noch. Chromatische und mediantische Rückungen scheinen vielfältig auf, Bruckners echte Dreiklangsfreude herrscht überall. Die Akkorde sind (wieder von Finaleteilen abgesehen!), weniger in ihrer Grundwucht als in biegsamer Leichtigkeit gefaßt. Der Grundcharakter des d-Moll, später von Bruckner in einzigartiger Dämonie gefaßt, durchbreitet keineswegs das ganze Werk. Am ehesten kommt er am Schlusse des 1. Satzes zur Geltung, wo auch die erwähnte Anlehnung an Beethovens Neunte mit dem Sinken der Bässe beweist, daß Bruckner namentlich in ihr jene Magie des d-Moll verspürte, die ihm noch fernerer Mystik voll war. Hier hebt er sie kaum ans Licht, die Tonartswendungen blühen ihm voll Lebensdrang stetig aus dem d-Moll heraus, dessen Urbereich ihn bald mit der Dritten neu und umso mächtiger bannte. Der Endausbruch im Dur gehört, obwohl bei Bruckner etwas Gewohntes, hier fast eher zum Grundcharakter des Werkes. Als stilpsychologisches Merkmal fällt gegenüber den übrigen Werken die Länge der Rückleitungen auf; Bruckners formdynamische Psyche ist eben noch nicht zum Durchbruch gekommen. So blieb für Bruckner die ganze Symphonie jedenfalls ein Werk der Auseinandersetzung eigenen dunklen Willens mit andern klaren Vorbildern, sicherlich zum Teil eine bewußte studienhafte Nachahmung der Technik Beethovens, Schuberts und Schumanns, vielleicht auch (orchestral) Mendelssohns, ob nun der eigenen Studienzeit oder dem Rücktasten in der Zeit nach der I. Symphonie entspringend; das aber ist nicht mit Nachahmung im thematischen Einfall zu verwecheln.

Josef Wöß meint in der Vorrede zur ersten Herausgabe der Partitur, zur Zurücklegung des Werks hätten Bruckner nebst der

strengen Selbstkritik auch Bedenken wegen der gehässigen Kritik und des allgemeinen Unverständnisses veranlaßt; wenn das wahr ist, so bliebe es eines schmerzlichen Lächelns wert: er wäre mit diesem Werke seinerzeit viel besser verstanden worden als mit allen andern. Auch Vorurteile, die sich aus der Zurückstellung durch Bruckner selbst ergeben könnten, müssen unter der Sonnigkeit dieser Musik bald zusammenschmelzen[1]). Man erschrickt fast, wenn man sich vergegenwärtigt, daß sie in der Nachbarschaft der Grauen und der abgründigen Schwere steht, die durch die Klänge der Ersten spürbar werden, auch in nicht zu großer Entfernung von der Wucht der Zweiten und in greifbaren Zusammenhängen mit der tiefen Mystik der Dritten. Es ist für die ganze Symphonie beinahe symbolisch, wie im Finale der milde Lebenshauch des zweiten Themas die kälteren, starrer ragenden, nordischen Züge des ersten umfängt und in seine hinströmende Wärme löst. Bruckners ungeheure, auch in diesem Frühwerk voll aufgebrochene schöpferische Potenz äußert sich hier vorwiegend im Zarten und offenbart, welcher Frühling in diesem Mystiker lebte. Vielleicht war ihm das Werk, als er aus den Schöpferträumen erwachte, zu klangselig unbefangen; oder erschrak der Tiefreligiöse sogar vor solch leuchtenden Klangfreuden, wie sie durch die raffaelitischen Schönheiten des Andantes ausgegossen sind? Vielleicht eben weil sie einem Stücke von ausgesprochen religiösem Charakter angehören, welcher für jenen Bruckner, der sich gefunden, weitaus durchdüsterter war. Er mochte spüren, daß er nicht ganz sich selbst gab, daß er die Romantik um sich ahnte, aber noch nicht mit seiner

[1]) Leichtere Ausführbarkeit und einfachere Besetzung scheinen die Symphonie zu jenem Werke Bruckners zu bestimmen, das am ehesten auch für Schülerorchester und ernsthafte Dilettantenvereinigungen zu bewältigen wäre; hierbei fiele es nicht schwer, für Proben die Bläserstimmen am Flügel oder auch auf der Orgel andeuten zu lassen. Für die großen Berufsorchester sollte die Symphonie bald zum festen Bestand der Konzertaufführungen gehören. — Als das Werk in Bruckners 100. Geburtsjahr veröffentlicht und an einigen Orten aufgeführt wurde, da konnte man einzelne mitleidige Stimmen über diese „Ausgrabung" vernehmen. Gewohnt, Bruckner von oben herab zu behandeln, ließ ein Teil der Kritik nun gar überlegene Urteile über ein Werk vom Stapel, von dem sie erfuhr, Bruckner habe es selbst zurückgestellt. Es mag auch wohl sein, daß es für unser Jahrhundert eine Ausgrabung bleibt, dann wird es eben im nächsten oder übernächsten auferstehen, bis man wieder ohne nörglerische Herablassung reiner Freude am Reinen und einer Erhellung durch das Leuchtende, auch wenn es sich schlicht gibt, fähig wird.

eigenen dunklen Urmystik an sie hinausgebrochen war, wie er sie erst nachher in das Leuchten seiner „Romantischen“ Symphonie einwob. Das Werk weist in psychologischer—nicht in formaler! — Entwicklung teilweise voraus, zu einem Farbenglanz, wie ihn Bruckner kaum vor der Fünften, sicher nicht vor der Vierten wieder erreicht; er hielt es für eine Vorschau, und in den Hauptwerken mußte er seinen lebensbedeutenden Weg verfolgen, der noch in andere Untergründe durch die Bereiche der II. und III. Symphonie wies. So mochte Bruckner etwas empfinden, was den ganzen Dämon im Werke vermissen ließ, nicht etwa die eigene Erfindung, die große Eingebung, auch nicht eigene Züge; aber das spürt man, daß sie hier nicht zu jener Einheit zusammenschmolzen, die den voll erstandenen Bruckner ausmacht. Für ihn blieb die D-Moll-Symphonie ein frühlingshaftes Weltahnen, nicht seine Welt. Bruckner fürchtete jedes Hinausbreiten an seine Lebenssonne, und es schlug ihn in Furcht zurück; darum legte er das Werk beiseite, übergab es aber beim Autodafé vor der Übersiedlung in seine Sterbensklause im Jahre 1895 nicht dem Feuer, sondern ordnete ausdrücklich die Verwahrung an. So erstand aus seinem Nachlaß eines der reinsten Blütenwunder deutscher Kunst.

## Ouverture in G-Moll

Entstanden vom 6.—22. Januar 1863. Uraufführung in Klosterneuburg, 8. Sept. 1921 unter Franz Moissl.

Das Werk entstand in Linz, zweifellos schon als eine Frucht der Studienzeit bei Kitzler. 1921 wurde es von Alfred Orel[1]) herausgegeben (zusammen mit einer Studie über „Unbekannte Frühwerke Anton Bruckners“). Die Anlehnung an klassische Vorbilder in der Form, noch mehr an den frühromantischen Ouverturentypus in Stil, Grundhaltung und vielen Einzelzügen liegt zutage, namentlich an Schumann, Mendelssohn und Weber, die Meister der neueren Instrumentalmusik, die es damals in Linz zu hören gab. Mag für Bruckner auch eine Studie vorliegen, die Ausführung zeigt volle Beherrschung, scharf geschliffene Thematik, in ihrer Verarbeitung zügige Erfindung und Bruckners vollblütiges Temperament. Seinem späteren Stil steht es noch ferner als die hinterlassene D-Moll-Sym-

[1]) Univ. Edition; die Einrichtung für den praktischen Gebrauch stammt von J. Wöß.



phonie. Instrumentalbesetzung und, was noch wesentlicher ist, die Orchesterbehandlung halten sich auch noch an die frühromantische Technik. Im Blech erscheinen drei Posaunen ziemlich stark verwendet, bei den Holzbläsern auch Piccolo-Flöte; im Übrigen sind nebst zwei Hörnern, zwei Trompeten und Pauken die vier Holzbläser in der gewohnten Doppelbesetzung gefordert, in den Streichern gehen größtenteils die Bässe noch in Oktaven mit den Celli. Auch die Harmonik trägt höchstens Spuren des späteren Bruckner, meidet mancherlei geläufige Wendungen nicht, ist aber durchaus kraftvoll. Man erkennt an allem ein Werk, in dem Bruckner — ob er es nun seinem Lehrer noch vorlegte oder nicht — Boden suchte. Daß er von ihm abstoßen werde, verraten Ansätze zur späteren Steigerungstechnik, die Entwicklungsmotive werden in Spuren sichtbar, vielleicht noch weniger als in der D-Moll-Symphonie, vor allem aber fällt wie dort schon die Kunst feinverborgener motivischer Zusammenhänge und Ineinanderleitungen auf, wie ein vortastendes Einzelelement des späteren großen Entwicklungsprinzips. Auch Weitschrittigkeit in den Motiven dringt da und dort, wie im Einleitungsthema und später im 2. Hauptthema, als Brucknerscher Zug hervor, was freilich ohne den Anlaß eines Rückvergleichs vom späteren Schaffen her noch wenig auffiele. Im Ganzen kein Werk, das geeignet ist, Bruckner zu repräsentieren, das sich aber durchaus hören lassen kann, keineswegs bloß durch das Interesse an seiner späteren Größe konzertfähig wird und nicht als Schülerarbeit über die Achsel angesehen zu werden braucht.

Die Form ist die einfache eines Sonatensatzes mit langsamer Einleitung und Rückrundung in langsamem Ausklang. Das Einleitungsthema weist scharf geprägt zwei Gegensatzteile auf, einen vollen Ansatz und leichteren Nachklang, in der Art vieler klassischer Themen; der Vergleich mit Mozarts Jupiter-Symphonie liegt nahe[1]). Dem fallenden Oktavsprung im Unison antwortet eine hochstrebige Cellomelodie, die allerdings mit sensitiveren Ausdrucksakzenten, vorhaltsartigen Halbtonmotiven, ein wenig aus Bruckners Art schlägt. Aber sie ist es, die thematisch bereits die Keime des späteren Hauptgedankens enthält. Nach wiederholtem Themenansatz verarbeitet Bruckner, ganz nach Beethovens Technik der letzten kleinsten Teilmotive, zunächst das ausklingende Halbtonmotiv, verdichtet

[1]) Vgl. S. 1107.

es rhythmisch während er es melodisch lockert, und läßt nach kurzer Steigerung die Einleitung auf dem Dominantakkord und mit Fermate abklingen. Der einleitende Oktavschritt hingegen ist die ferne Urform des späteren Gesangsthemas mit seinen großen fallenden Schritten.

Das erste Thema des lebhaften Hauptteiles zeigt ausgesprochen Mendelssohnschen Schnitt. Anfangs in zweistimmigem Kontrapunkt gehalten, trägt es in beiden Teillinien Zusammenhänge mit der Einleitung; eine Staccatostimme in den Bratschen ergibt sich als leichtfließende, neuartige Umgestaltung zumindest rhythmisch aus der vorherigen Achtelbewegung, die Oberstimme mit den Quartansätzen aus dem Quartansatz der Cellomelodie. In der weiteren Ausspinnung werden die Zusammenhänge wieder deutlicher, zumal vom 10. Takt[1]) des Hauptteiles an, wo die Oberstimme die Achtelbewegung wieder den Sekundschritten aus der Einleitung nähert, während die Hauptstimme mit dem Quartmotiv in den Bässen verarbeitet ist. Abweichend von Bruckners späterer Entwicklungstechnik tritt auch bald ein Überleitungsthema ein: die Durchreißung der Themenfortspinnung durch zügige, kraftvolle Akkorde (bei 4) ist alte klassische Manier, ebenso der Übergang in Läufe, dazwischen dann noch das gelegentliche Durchfließen von Motivandeutungen aus dem früheren Thema, so der Staccato-Achtel im 3. Takt nach 4 oder später verschwimmender Rückandeutungen des Quartmotivs in den Bässen von 5 an; letztere werden hernach bedeutungsvoll; denn man beachte, wie sie sich jeweilen im Ausklang weiten (später bis zu einer Sext), und wie in Imitation dieses Ausklangs weitschrittige Holzbläsermotive aufscheinen (erstmalig im 3. Takt nach 5); diese Holzbläsermotive nun, so unscheinbar sie dazwischentönen, sind Träger motivischer Entwicklungs- und Verbindungskunst, die schon ganz an die hinterbliebene D-Moll-Symphonie gemahnt: sie sind nämlich Vorandeutungen des späteren

[1]) Die einzige bisher vorhandene Partiturausgabe enthält statt der üblichen Buchstaben zur Orientierung eingeringelte Ziffern; das ist für Orchesterpraxis wie für Studien so unzweckmäßig wie nur möglich, da fortwährend Konfusion mit Taktzahlen entstehen kann. Da wäre es schon viel einfacher gewesen, schlechtweg die Taktzahlen selbst von 5 zu 5 Takten in kleinen Ziffern beizusetzen. Bei der Besprechung dieser Ouverture bedeutet also eine einfache Ziffer ohne Taktzahl, z. B. „bei 4", oder „5. Takt nach 5" usw. stets die in der Partitur beigefügte Orientierungsziffer, da nunmehr ein Abgehen davon nur neue Verwirrung geschaffen hätte.



Gesangsthemas (bei 6), andrerseits verdeutlichen sie, daß dieses mit seinen Septsprüngen seine Wurzel bereits im ersten Oktavmotiv der Einleitung hat; denn das erste dieser Holzbläsermotive spielt als einfache Oktave noch zu diesem hinüber, ehe es sich zu Sexten und dann mit dem Gesangsthema zu Septen umformt. Auf dessen Eintritt spannt auch sonst die Gesamtentwicklung lange und deutlich hin.

In B-Dur auf der Dominante einsetzend, enthält das Gesangsthema auch noch im Ausklang seines 4. Taktes mit dem Vorhaltschritt der Sekunde eine Rückbeziehung zum Einleitungsthema, und dies wird deutlicher, wenn man auch in seinem Bau, der Anstiegslinie vom 3. Takt nach den fallenden Septsprüngen eine Spiegelung der vier ersten Einleitungstakte, allerdings in sehr selbständiger Umgestaltung, erkennt. In der Fortspinnung erscheint, ähnlich wie auch in der D-Moll-Symphonie zu beobachten, eine Holzbläserepisode, sicherlich in Anlehnung an Orgelwirkung, aber auch dynamisch ausgelöst durch den schwebenden, getragenen Ausweitungszug im Thema. Auch das ist klassisches Formvorbild, daß bald wieder der Auflockerungszug gegen Überleitungsgebilde hin erkennbar wird, und zwar wieder gegen dasselbe, das schon vom 1. zum 2. Hauptthema führte, wie es gleichfalls in sehr vielen Sonaten der Klassiker vorkommt. Zuerst erscheint zu einer Holzbläserintonation des Gesangsthemas (bei 7) in den Streichern die Staccatofigur aus der Überleitung, somit weiter die Rückbeziehung zu einem Teilelement des 1. Themas, aus dem dieses Staccatomotiv selbst hervorging; dann, bei 8, setzt das ganze Überleitungsthema ein, das in sehr breiter und kraftvoller Ausspinnung den Expositionsteil schließt. Schon diese Dehnung weist auf Bruckners spätere Form hin, ebenso die Strecke einer spannungsvollen, wenngleich kurzen Stille, aus der (bei 13) die Durchführung ansetzt. Auch in den letzten Steigerungen selbst und ihren starken Blechbläserklängen regt sich von weitem die Sturmkraft späterer Entwicklungstechnik.

Sicherlich gehören die geheimen Motivzusammenhänge, die für formale Betrachtung vor allem auch als Keime des schlummernden Entwicklungsgrundzuges von Belang sind, nicht zu den Eindrücken, die sich aus der Gesamtwirkung der Ouvertüre herausheben; der unmittelbare Themencharakter, die Gruppierung und Ineinanderleitungen, die klangliche und rhythmische Entfaltung überwiegen. Und diese treten vor allem in der Durchführung hervor, die mit äußerst kraftvollen Verdichtungen einheitliche und planmäßig an-

gelegte Motivverarbeitung verbindet. Zuerst führt sie das Quartmotiv mit der Achtellinie des 1. Hauptthemas durch, also dessen Anfangsteil, und hier ist schon zu beobachten, wie beide sich dem Entwicklungsvorgange entsprechend umgestalten: das Quartmotiv wird in den Bässen (von 14 an) zum Träger einer Steigerung, indem es sich immer stärker aufstreckt, zuletzt bis zu einer Oktave; und genau mit dem E-Dur-Höhepunkt erscheint diese Oktavbewegung schon fast in der Art eines der späteren Entfaltungsmotive; zugleich kann man sehen, wie der Steigerungsdrang aus dem Staccatomotiv Entfaltungsbewegungen (in der I. Violine) auftreibt, die allerdings noch mehr an die akkordlich-rhythmischen Begleitfiguren der Klassiker gemahnen, über entwicklungsmotivische Ansätze der Frühromantik nicht hinausgehen, aber im Zusammenwirken mit dem Ganzen bereits umso mehr als Vorahnungen der späteren entwicklungsmotivischen Technik in Betracht kommen, als genau mit dem Höhepunkte auch schon eines der typischen Gipfelungssymbole in der Trompete mit ihren rhythmischen Stößen auf gleichem Tone zum Vorschein kommt. Wenn nun der spätere Durchführungsteil (von 15 an) den Fortsetzungsteil des 1. Themas (vom 3.—6. Takt nach 2) verarbeitet, so verbindet sich auch diese auf die Klassiker zurückgehende Sonderungstechnik in der Themenverwertung mit einem feinen Gefühl für die dynamischen Inhalte der Teilmotive: der plötzliche pp-Einsatz der Fortsetzungsmotive beruht auf deren gelockerterem, leichterem Charakter, der sie zu Trägern eines neuen, wieder zart anhebenden Ansatzes geeignet macht. Verwandelnd wirkt dies auch auf den Charakter des Anfangsmotivs, des Quartsprunges, zurück: vordem wuchtiger Entwicklungsträger in den Bässen, erscheint er hier leicht in einzelnen (solistischen!) Bläserstimmen dazwischen gestreut. Man merkt immer deutlicher, nach welcher Seite Bruckners umwälzende Hauptbegabung durchbricht, unmerklich noch in überkommenen Grundzügen verhüllt. Wo nun auch dieser Teil zu einem Höhepunkt entwickelt ist, da erscheint abermals in diesem das gleiche Höhepunktsmotiv der Trompete (bei 17); gleich darauf streichen wieder einige Einzeltakte hindurch, in denen ein Hauch Brucknerschen Geistes aufweht, und die auch nur aus diesem besonderen Gesichtspunkte der Erwähnung wert sind: mit chromatischen Rückungen verbinden sich Brucknersche Orchesterfarben (zu den Streichern tiefe Holzbläser mit leisen Posaunenakkorden); auch seine webenden Streichermotive deuten

sich hier schon an. Im Übrigen verschwimmen solche physiognomische Züge wieder im herkömmlichen Typus, so eigenberechtigt ihn das kleine Werk mit seiner ganzen Erfindung und Ausführung vertritt.

Auch die deutliche Abgrenzung der Durchführung mit einem dominantischen Endakkord (2 Takte vor 18) und die zur Reprise leitende zweitaktige Baßlinie weisen auf klassische Vorbilder, ebenso aber die kraftvollere Verdichtung, welche nach dem Hauptthema das Überleitungsthema in der Reprise erfährt. Insbesondere ist aber sein Akkordmotiv nach dem (regulär auf Grundton *g* transponierten) Gesangsthema in verdichteter Spannung durchgeführt (nach 22), und die verbreiterte Entwicklung leitet zu einem langsamen G-Dur-Schluß mit gehaltenen Akkorden, zur Einleitung im Charakter zurückrundend, wenn auch nicht mit deren Motiven; und das hängt damit zusammen, daß sich diese in die spätere Thematik aufgelöst haben, so daß eine motivische Rückrundung zur Einleitung, für die Bruckner zahlreiche Vorbilder auch noch aus der vorklassischen Zeit vor sich hatte, hier nicht mehr dem durchgeführten Entwicklungsvorgang entsprochen hätte. Teilgebilde des 1. Hauptthemas tönen herein, hier ihrem Charakter nach trefflich durch die Instrumentation geschieden: die Quartmotive im Blech, die leichteren Fortsetzungsmotive in Holzbläsern; symbolisch wirkt es fast für Bruckner selbst, wie dann durch die Endakkorde dieses Frühwerks nur mehr wie Verkündigungsrufe die Quartmotive in den Posaunen ertönen.

## Streichquintett in F-Dur

Die einzelnen Sätze tragen in der Handschrift folgende Daten: erster Satz: 1879, Scherzo: 12. Juli 1879, Adagio: 10. März bis 31. März 1879, Finale: Skizze 23. Mai, Vollendung 25. Juni 1879. In der Handschrift geht, wie auch der Entstehungszeit nach, das Adagio (ursprünglich als Andante bezeichnet) voran, bei der Drucklegung erfolgte die Umstellung. Nähere Angaben enthält die Vorrede zu der revidierten Ausgabe von Josef V. Wöß (Universal-Edition 1924), die der ursprünglichen vorzuziehen ist und einen genauen Revisionsbericht über Abweichungen in Lesart und Vortragszeichen bringt. Uraufführung in Wien (in geschlossenem Kreis des Akademischen Wagner-Vereins) durch das Winkler-Quartett, 17. Nov. 1881. Erste öffentliche Aufführung in Wien durch das Hellmesberger-Quartett, 8. Januar 1885.

Schon nach der berühmten Prüfung in der Wiener Piaristenkirche 1861 hatte Hellmesberger an Bruckner die Aufforderung gerichtet, für sein Streichquartett ein Kammermusikwerk zu schreiben.

Erst 1879 kam es nach wiederholten Anregungen zur Ausführung. Die obligate Komödie blieb nicht aus; Hellmesberger lehnte das Scherzo ab — die Wiener Musiker wiegten sich alle in dem Gefühle, den armen Bruckner vom Lande bevormunden zu müssen — und forderte ein Ersatzstück; so entstand das „Intermezzo". Hernach entschied sich aber Hellmesberger doch für das Scherzo, hielt aber Bruckner noch jahrelang hin und führte erst 1885 das Quintett in einem öffentlichen Konzert auf, nachdem es schon in einem internen Abend des Wiener Akademischen Wagner-Vereines aus der Taufe gehoben wurde. Später wurde es eines der Werke, das noch zu Bruckners Lebzeiten zu wiederholtem, wachsendem Aufführungserfolge aufstieg und so mit seinem Schicksal in episodischem Ausschnitt ein Stück von Bruckners Lebensweg spiegelte.

Wenn man dies Werk als symphonische Kammermusik bezeichnete, so kann das insofern mißverständlich sein, als die Schreibweise für die fünf Instrumente meisterhaft und durchaus kammermusikgemäß ist, keineswegs auf fünf Stimmen übertragene Orchestervorstellung. Daß Bruckner gelegentlich (z. B. im Adagio) den Klang der fünf Streicher bis an äußerste Grenzen ausnützt und gegen orchestrale Fülle hin aufrauschen läßt, widerspricht dem nicht[1]). Es zeugt sogar in verblüffendstem Maße für den ganz wunderartigen musikalischen Urinstinkt Bruckners, in welch vollendet treffsicherer Weise er mit erstem Griff eine ihm sonst abseits liegende Kunstgattung erfaßte und um ein ragendes Einzelwerk bereicherte, umso mehr als es überdies eine auf Bestellung geschriebene Arbeit ist. Richtig aber ist jene Kennzeichnung des Symphonischen betreffs einiger innerer Formwege, wie überhaupt die symphonische Grundart weniger in der Masse der klanglichen Besetzung als in der Eigentümlichkeit der musikalischen Materieempfindung beruht. Gleichwohl zeigt gerade die Formanlage einzelne Abweichungen von der in Bruckners Symphonik, die aus dem anderen Klangstoff begründet

[1]) Sonst würden auch die Schwierigkeiten für die Wiedergabe in Kammermusikvergröberung beruhen; wer an dieses Quintett gerührt hat, weiß aber, daß sie in der kammerkünstlerischen Verfeinerung liegen. So wird auch dies Quintett schwerlich Gemeingut der Hausmusik werden, da nur eine ungewöhnlich gewiegte Dilettantenvereinigung sich an dies Werk wagen kann. Zudem hebt es sich über das Intime klassischer Hausmusik hinaus, und darin äußert sich auch schon die Grundgeste des symphonischen Geistes.

sind. Auch einzelne Gedanken verraten die symphonische Größe des Fühlens, aber nie in der Weise, daß sie dem Klang des Quintetts widersprächen; der Symphoniker schuf hier durchaus aus dem Gefühl für die Tragkraft der fünf Streichinstrumente, ihrer Vereinzelungs- und ihrer Zusammenschmelzungsfähigkeit. Was die erstere betrifft, so hätten die größten, auch in der Entwicklung kühnsten Vorbilder Beethovens letzte Quartette sein müssen. Gerade die kannte Bruckner nachweislich damals noch nicht, vielleicht durch Sechter geschreckt, der dem späteren Beethoven keine Gnade werden ließ. So erfüllte sie sich in Bruckner, indem er von Neuem gegen Grenzbereiche des Klanges und innerer Nervenverfaserung der Musik hinausfand, die in der historischen Stilentwicklung lagen. Er knüpfte an ihren Grundweg von Haydn und Mozart bis zum mittleren Beethoven und trieb an andere Grenzgebiete hinaus.

Bei Beethoven war der Streichquartettstil von op. 18 an die ausgesprochenste Gegenstrebung gegen die Al-fresco-Wirkungen, die sich mit dem Wachstum seines symphonischen und Klavierklanges ergaben; das bedeutet mehr als die Gegenwirkung gegen die harmonische Homophonie, die ja auch mit vielen Teilwirkungen die Streichquartette durchbreitet; aber von ihrer Grundlage aus individualisierte Beethoven die vier Einzelstimmen zu solch eigener Expansionskraft, daß gerade seine letzten Quartette von dieser Seite aus den Kammermusikstil zu sprengen drohten, zur Einheit der Stimmen eine sensitive Gegenspannung entstand, von der noch Bruckners Zeitgenossen großenteils mehr die Unheimlichkeit als das Großartige empfanden. Hier nun liegt ein innerer stilpsychologischer Unterschied in Bruckners Quintett; so selbständig auch die Stimmen in ihrer Kontrapunktik leben, jenes Gefühl der Klang- und Grenzenzersprengung fehlt, sie streben mehr zur Dichte, zur Vereinung, u. z. keineswegs bloß zur harmonischen Fülle, vielmehr gerade in der Kontrapunktik zu einer Gesamtspannung, die sie von ihrem krisenhaft auseinander strebenden Drang in Beethovens letzten Quartetten unterscheidet. Es ist — trotz vieler sonstiger Gemeinsamkeiten — ein anderes Grundgefühl, durchaus von symphonischer Einheit geleitet, die ja auch bei Bruckner schon eine wesentlich andere ist als bei Beethoven.

Auch die andere Grundfarbe bleibt nicht zu übersehen, obwohl sie nicht unmittelbar damit zusammenhängt. Die Besetzung verdoppelt die Bratschen (neben zwei Geigen- und einer Cellostimme);

das ist zwar nichts Vereinzeltes, aber die ganze Abtönung beruht darin, kehrt es außerordentlich stark hervor, befremdet Viele durch die dunkle oder wenigstens schattig versponnene Grundfarbe. Sogar viele Kammermusikspieler scheint das Quintett damit irre zu machen, die den Streichquartettklang gewohnt sind, instinktiv zu ihm hinaus suchen und die Einschwebung in das Gleichgewicht des veränderten Kammermusikkolorits nur unter dem Zwange dieser Gehörseinstellung nicht finden. Es ist nicht der Zutritt einer Verstärkung sondern einer Farbe, eingegossen vom Meister, dessen Seele in den leisen tiefen Posaunen- und Tubenakkorden ruht. Kein Zufallsbelieben verschob bei Bruckner den Klang gegen die Mittelregionen; er ist dem alten Motettenklang vergleichbar, der bei Fünfstimmigkeit lieber die Tenorstimme verdoppelte, ehe mit dem Durchbruch des Renaissancegefühls die tenorale Chorgrundfarbe mehr einer Verstärkung der hellen Sopran-Oberschicht wich, ehe also Verschiebung der Farben, nicht nur des melodischen Hauptgewichts, die klassische Homophonie vorbereitete. Die Setzweise schwankt von satt akkordlicher über durchbrochen homophone bis zu reichst kontrapunktischer Wirkung, welche naturgemäß noch feinere Zerfaserung erfahren kann als in der Symphonik, die selbst bei Fugierung auf ganz andere Klangmasse bis in die Motiverfindung hinein abstellen muß; die Satztechnik überstreicht somit ungemein weite Möglichkeiten und die großartige innere Bewegtheit beruht — von aller melodischen und rhythmischen Erfindung ganz abgesehen — schon in ihrem fortwährenden Wechsel; weder die des Homophonen noch des Polyphonen noch irgendwelcher Mittelmischungen kennzeichnet das Wesentliche, sondern die stetige innere Lebendigkeit, der fluktuierende Wechsel; keiner der in engeren technischen Begriff faßbaren Satzstile ist eigentlich stabil in diesem Quintett. Und der Wechsel ist umso kunstvoller, als er durchaus nicht in schroffen Gegenüberstellungen beruht. Welche Gleichgewichtsforderung, zumal für einen Symphoniker, und welche Kraft, solche Stileinheitlichkeit wie in diesem Quintett zu schaffen!

Das Werk ist von farbensatten, hochromantischen Harmoniewirkungen durchdrungen, und wo nun diese durch die feinzersponnenen Linien schimmern, entsteht ein unvergleichliches Aufglitzern aus Klangschleiern, eine Wirkung, die Bruckner wieder in vollen Gegensatz zu klangdichten Akkordeffekten zu stellen weiß. Überhaupt liegt auch in der Vereinung harmonischer Pracht mit poly-

phonen Elementen eine der Gleichgewichtsforderungen; die freilich erhob sich seit den vorklassischen Kammermusikversuchen in verschiedensten inneren Maßen, beherrschte auch schon Haydns Hauptweg in wechselnden Ausschwankungen, und sie stellt sich im Grunde jedem einzelnen Werke neu, namentlich seit Mozart und der Romantik. So tauchen noch mancherlei Stilgemeinschaften in Bruckners Quintett auf, wenn man ins Einzelne gehen will, besonders auch mit Schuberts Streichquartetten, unter diesen am meisten mit dem in G-Dur. Neben ihnen und der klassischen Kammermusik hat Bruckner zeitlebens die von Schumann und auch die Mendelssohns mit großer Bewunderung studiert; hier freilich mögen es mehr technische Einzelheiten geblieben sein, die ihn beeinflußten; seine großen, kühnen Linien widersprechen Schumanns verklammerter, oft in Einzelproblemen stockender Quartettführung ebensosehr wie Mendelssohns mild ausströmenden Rundungen, und gerade die Harmonik scheidet das Quintett sehr von diesen Romantikern. Überhaupt soll man sich auch in diesem Werk nicht zuviel aus Einzelvergleichen zurechtzufinden suchen, weder mit andrer Kammermusik noch zusehr mit Bruckners Symphonik, es beruht in einer großen Erfassung eines gesamten tief zurückwirkenden Geschichtsweges, ist ein Charakter für sich, ein einmaliges individuelles Kunstwerk. Es bietet auch höchst fesselnde Formprobleme, namentlich in den beiden letzten Sätzen.

## *Erster Satz*

Die Hauptbewegung trägt fast eher Andante-Charakter, auch das Thema birgt gleich inmitten aller Anmut einen Zug zu tragischer Eindüsterung, wie in den anfänglich sinkenden Motivzügen vor allem in der sofortigen weihevollen Harmoniewendung aus der Haupttonart F-Dur zum Des-Dur. Vom 3. Takt an heitert es sich in zartere und gelöst emportragende Melodieentwicklung. Wer Bruckner kennt, hört schon aus der Psyche dieser Anfangstakte die Einheit naturfroher und heiliger Töne. Für die Ausspinnung des Themas liegt der Keim schon in seinem Bau; der zuletzt frei emportragende Zug ergreift auch das schwerer beseelte Anfangsmotiv und hebt es in frei sequenzierendem Anstieg: freiem insofern, als zunächst die Melodie zweimal um einen Ton emporrückt, die Harmonik aber nicht streng die Sequenz mitmacht. Und nach diesen

Erstentwicklungen mit dem Anfangsteil findet der große Steigerungsbogen seine Hauptentfaltung im Charakter des Teiles vom 3. und 4. Takt und in Anlehnung an diese; von ihrem Aufschwung beseelt, schwellen die Melodiezüge erst hier zu ihrer vollen Differenzierung aus, was sich auch äußerlich darin darstellt, daß die akkordliche Aufschwungbewegung des 3. Taktes nunmehr vornehmlich als Baßbewegung die Entfaltung trägt. Hingegen bricht gerade im Höhepunktstakt die Des-Dur-Wendung im Großen aus, zu welcher schon der erste Themenkeim gravitierte. Das drangvoll langsamere Anschwellen und das gelöste rasche Abschwellen des Entwicklungsbogens ist leicht überschaut. Von den Symphoniesätzen unterscheidet sich die Form dadurch, daß gleich ein regelrechtes Überleitungsthema, ganz in der klassischen Art, eintritt (bei A); auch das entspricht ganz dem vorwärtstreibenden Charakter dieser Gebilde, daß die gespannte kontrapunktische Fülle zunächst in rein rhythmisches Fließen, Achtelbewegung der Akkorde übergeht; andererseits ist die thematische Linie selbst rhythmisch geschärft. Ihr Hauptmotiv sind Zweiunddreißigstel-Figuren, die in typischer Weise das lebhafteste Teilmoment aus der bisherigen Entwicklung aufgreifen: im 14. Takt war unauffällig in verstecktem Taktwinkel (II. Violine) dies Motiv schon durchgeglitten. So ist das Überleitungsthema nicht ganz neu, aber durchaus zu neuartigem Gesamtbild geprägt; eine weitere Rückverbindung mit dem Vorangehenden dringt auch nach acht Takten (bei B) ein; die Achtellinie, die sich von da an wieder einflicht, greift die mit dem Abklingen des 1. Themas (4 Takte vor A) eingeflossene wieder auf. Gleichzeitig beginnt wieder kontrapunktische Verdichtung, nachdem anfangs das Überleitungsthema wechselnd durch einzelne Stimmen geworfen war. Für dieses und seine formale Funktion ist ferner charakteristisch, daß es in keiner stetigen Tonart gefestigt ist; die Neigung zu Rückungen zeigt sich übrigens auch bei ihm, was sich schon in der chromatisch steigenden I. Violinstimme spiegelt. Auffällig ist, daß die Steigerungsentwicklung viel größer ist als beim 1. Thema, sogar in den Linien selbst noch einen stärkeren Entfaltungsdrang aufweist, derart, daß auch dem Gesamtcharakter nach mit diesem Überleitungsthema erst jene Linienausweitung zur Erfüllung kommt, die sich schon im Höhepunkt des 1. Themas ankündigt. Wer diese inneren formalen Zusammenhänge verfolgt, wird auch in den Höhepunktsteilen wieder Rückannäherungen in den großen Linienschlingungen, durch alle rhythmische Änderung hindurch,

wiedererkennen. Erfüllungscharakter äußert sich in echt Brucknerscher Weise ferner in Unisonführungen wie bei D, dort auch in den linearen Riesengesten. Auch sonst sind leicht gewohnte Entwicklungsmerkmale überall zu finden, so im Steigerungsteil vor D die erregten, zusammenwirbelnden Triller, hernach die Wiederauflockerungen und die abermalige, nachwellende Neuverdichtung (vom 7. Takt nach D), wo gleichfalls in Engführungen eine mächtige chromatisch emporrückende Klangauftürmung (zuletzt über Orgelpunkt *g*) den Dynamiker der Form verkündet, wie dann auch die Entwicklungsmotivik vom neuen Höhepunkt aus (13. Takt nach D): während im Anstieg zu diesem ein typisches Anschichtmotiv aus der Zweiunddreißigstelfigur entstanden war, erscheinen von der Höhe aus große Ausbreitungen im Fallen, weit ausgetaltete Achtelmotive, die ganz aus der Dynamik schwebenden Herabsinkens entstehen.

Im Übrigen sollen die Entwicklungen nicht bis ins Einzelne verfolgt werden; es genüge nur der Hinweis, daß auch für die Darstellung die Hauptaufgabe erst jenseits aller Intonations- und Motivklarheit beginnt und daß auch das Quintett mit der Fähigkeit formdynamischer Entwicklung und dem Ineinanderfühlen der Stimmen zu deren großer Einheit steht oder fällt. Das Gesangsthema setzt bei E ein, verhältnismäßig sehr weit in den Satz hineingerückt; auch in dieser Melodik liegt ein weitaus leichter und zarter getragener Entfaltungsdrang; die unstoffliche, beschwingte Begleitmotivik des Pizzikatos fügt sich ganz zum aufsehnenden, leicht hingehauchten Hauptmotiv. In Charakter und Verarbeitung erinnert dieses ein wenig an das 2. Thema aus dem VI. Adagio, dem es auch nach der Entstehungszeit nahesteht. Ganz aus dem Charakter des Themas ist es gegeben, daß es mit seinem Eintritt in chromatischer Rückung auflichtet, und dies geschieht in doppeltem Wirkungszusammenhang: gegenüber dem F-Dur von Anfang und Hauptthema und gegenüber dem G-Dur des letzten Teilabschlusses (bei der Reprise ist es dann ein mediantisches Aufstrahlen: H-Dur nach $G^7$). Ohne ein Schlußthema leitet der Satz zur Durchführung. Rechnet man das Überleitungsthema mit, so enthält er eine Dreizahl von Themen, die sich ganz von der üblichen der Symphonieform unterscheidet, von weitem einen Vergleich mit der Anlage im 1. Satz der „Romantischen" zuläßt, wenigstens sofern auch dort das Gesangsthema als drittes erscheint und von ihm aus der Weg in die Durchführung genommen ist; auch das verhältnismäßig

breite Zeitmaß des Anfangsthemas ist beiden Sätzen gemein; hingegen haben die beiden ersten Themen andere Formfunktion und anderen Ursprung; das zweite, dort eigentliches Allegrothema, ist hier ausgesprochenes Überleitungsthema.

Die Stille vor der Durchführung fehlt auch hier nicht; sie gewinnt (von F an) einen fast improvisatorischen Charakter mit den suchenden, weitausschweifenden solistischen Streicherbewegungen von Einzelansätzen des Hauptthemas aus. (Daher auch Bruckners ausdrückliche Bezeichnung „ad libitum“). Auch in der Durchführung ist es das Überleitungsthema, das erst in Fluß treibt (G), ein Beweis, wie die Wahl der Themen der formalen Augenblicksforderung entspricht. Von da hebt sich die Entwicklung zunächst in heiße, aber in leisen Klängen zauberhaft aufglühende Harmoniewunder. Als Motivteil aus dem abklingenden Hauptthema spinnt sich zugleich mit dem Überleitungsthema (schon von G an) die sinkende Linie mit den Trillerfiguren weiter, dann dringen in der Melodik der Oberstimme Elemente aus dem Gesangsthema ein und auch dessen Pizzikatobegleitung; eine neue Steigerungswelle (vom 13. Takt nach G) läßt wieder das Hauptthema vordringen. Es deutet auch gleich die Haupttonart an und schwankt im Höhepunkt (2 Takte vor H) wieder wie anfangs nach Des-Dur aus; diese harmonische Annäherung nach kaum begonnener Durchführung ist um so bemerkenswerter, als auch dieser ganze Ansatzteil mit dem Hauptthema durchaus Vorbereitungscharakter trägt. Und in der Tat klingt gleich der nächste Ansatz (H) schon stark an eine Reprise an, genau ausgedrückt, er prägt das Suchen nach der Reprisenauslösung ganz deutlich aus: Hauptthema und Haupttonart sind da, aber jenes noch in Engführungen verstrickt[1]), diese aber hauptsächlich dadurch in Vorbereitungscharakter gehalten, daß ihr Grundakkord in Quartsextform erscheint. Und erst langsam löst sich auch dieser Ansatz über die Dominante in den F-Dur-Grundakkord der Reprise (I); auf dem Wege dahin erstehen wieder die gewellten Streicherfiguren, zuletzt

[1]) Es ist auch ungemein kunstvolle Formdynamik, wie an dieser Stelle das Thema erst in der Quart $\overline{\overline{\overline{f}}}$-$\overline{\overline{c}}$, dann erst in Quintbeantwortung mit der Grundgestalt $\overline{\overline{\overline{c}}}$-$\overline{\overline{f}}$ ausgespiegelt wird, wodurch eine Art dominantischer Hinstrebung zu dieser trotz des bereits erreichten F-Dur-Akkords erzielt ist.

solistisch, und mit ihren breiten Aufrissen lichtet sich die Entwicklung in der bei Bruckner häufigen, naturhaften Form, die an die Dynamik und Entstofflichung im Naturvorgang eines Nebelreißens gemahnt. Stille Teile schließen somit die Durchführung beiderseits ein, wie wiederholt in den Symphonien, aber ganz eigenartig ist, daß sie eigentlich nur Vorbereitungscharakter trägt; selbst das einzige kurze *ff* (vor H) springt nicht aus diesem heraus; sie beginnt in geheimnisvollen Vorbereitungen, und diese setzen sich zu gar keiner Durchführungserfüllung, sondern gleich in die Vorbereitungsdynamik der Reprise fort[1]). So liegt weniger in der Kürze der Durchführung das Ungewohnte als im Fehlen der Hauptvorgänge, jener Verarbeitungen, die man gerade in ihr erwartet; sie sind durchwegs in die Eckteile, Exposition und Reprise, verlegt; Bruckners Auffassung war die, daß im Kammermusikstil diese kunstvolle Feinverarbeitung von Grund auf herrsche, sodaß sie für die Durchführung eine Übersteigerung durch andere, nämlich hauptsächlich dynamische Vorgänge, stetigen Spannungscharakter, erfuhr.

Die Reprise (I) vollzieht sich unter erheblichen Veränderungen, hauptsächlich vom Überleitungsthema an (K), in das sich gleich die Achtellinie aus dem Hauptthema weiterspinnt, auch fehlt die akkordliche Achtelbegleitung, die in der Tat an sich mehr etwas expositionshaftes trägt, der gedrängteren vorgeschrittenen Entwicklung nicht mehr entspricht. Das Gesangsthema (2. Takt nach O) setzt eine Quint tiefer als in der Exposition ein und führt gleich nach vier Takten zu einem herrlichen Fermatenstillstand (auf Dis$^7$), der leise und geheimnisvoll auf die ereignishafte, große Schlußentwicklung weist. Schon der nächste Ansatz führt zu einem Höhepunkt (P), in dem ein fast kirchlicher Ton hoher Weihe ausbricht; der volle F-Dur-Klang wendet nach d-Moll, die schon im Satzanfang vorgebildete Des-Durwendung erscheint hier aus der Chromatik ge-

---

[1]) Auch diese Haltung der Durchführung ist eine der schwersten Aufgaben für die Wiedergabe, und man lasse sich nirgends dazu verleiten, aus der Durchführung an irgendeiner Stelle Erfüllungscharakter herauszutreiben. Abgesehen davon, daß ihr eigener Reiz in der (teilweise sogar visionären) Geheimnishaftigkeit liegt, fällt der gesamte Satzaufbau mit seiner Gleichgewichtsverteilung, wenn man den breiten Ansatz zu Reprise und Schlußentfaltung aus seiner hochgespannten Dynamik wirft.

löst, die prunkende Untermediantwirkung weicht einem schlichten, kirchlichen Einschlag; jene freilich vollzog sich innerhalb des ersten Themas, hier leitet das zweite die Schlußentwicklung; aber gleichwohl bleibt es nicht allein, andrerseits löst sich sein Hauptmotiv mehr und mehr zu einer akkordlichen Entfaltungsfigur, die entwicklungsdynamisch die Höhepunktsausbreitung des Schlußteiles trägt. Vom 1. Thema dringen schon bei P Elemente ein, die sich unauffällig der breiten Klangentfaltung einschmiegen: zunächst die Baßfiguren, die denen vom 11. Takt an entsprechen, welche selbst wieder auf die Melodiestimme des 3. Thementaktes zurückgehen; hier sind sie zu Triolen umgestaltet, die wie stets eine gewisse Lösungswirkung durch den Schluß breiten. Vom 3. Takt nach P an nehmen die Triolen aber eine Gestalt an, die schon auf den 1. Takt des 1. Themas zurückweist. Ferner dringt genau bei P wieder (II. Violine) das Zweiunddreißigstelmotiv aus dem Überleitungsthema ein, auch dieses in einer Umgestaltung, die sich als hochaufschwingende Sext der hymnisch erlösenden Enddynamik einfügt. Der Weg zum Ende vollzieht sich in mehrfachen, zum *pp* zurückschattenden und harmonisch eindunkelnden Neuansätzen. Auch die Brucknerschen Orgelpunkte, erst auf c, dann auf f, treten in Erscheinung. Das Hauptmotiv aus dem Gesangsthema ertönt dabei noch im letzten Neuansatz (Q) als hochbeseeltes, voll Spannung ausdrängendes Anschwungsmotiv, beim Endhöhepunkt (R) im breiten F-Dur wieder als gelöstes Entfaltungsmotiv, auch die Zweiunddreißigstelfigur aus dem Überleitungsthema erscheint nur mehr als triumphalischer Rhythmus auf gleichen Akkordtönen. Schon vor Q sind ferner in der I. Violine Achtelmotive in mildem Wogen, großschrittig über Akkordintervalle, ausgegossen, und ihre bereits allgemeine und unbestimmter aufgelöstere Motivik der Endentfaltung läßt doppelte Ableitung zu, aus dem ersten Thema wie aus dem zweiten als Verlangsamung seiner Sechzehntel; man erkennt Bruckners genialen Endgedanken, alle drei Themen gegen den Entfaltungscharakter der großen Schlußlösung hinauszuläutern, sie nur mehr in den letzten Musikelementen d. i. Klang und Bewegungsausdruck, zu vereinen[1]). Auch dieser Gedanke löst eine unmittelbar religiöse Wirkung aus.

---

[1]) Ungeheuer ist die Lösungswirkung des letzten F-Dur (von R an). Wer überhaupt Bruckners Harmonik von einem Einzelwerk aus studieren will, der könnte gar keine geeignetere Vorlage finden als das Quintett, und hierbei besonders das eine beobachten: wie die reichen Klangwendungen

*Scherzo*

Das Scherzo ist thematisch und motivisch sehr kompliziert, auch in der Darstellung der empfindlichste Satz. Zudem bringt er in seinem zierlichen Linienwerk so kühne Durchbrechungen der harmonischen Unterlage durch viele Vorhalts- und Nebentöne, daß es schon großen Klangsinnes für eine entsprechende Abtönung bedarf, die stets den Ausgleich auf Grund der leitenden Hauptharmonien findet. Die Satztechnik trägt eine fast zugespitzte Überfeinerung, der selbst die Stadtmenschen nicht nachkamen, während sie gerade vom Scherzotypus aus auf Brucknersche „Derbheit" herabsahen. Sowohl Harmonik wie Kontrapunkt sind an ihre letzten Grenzen getrieben, zudem an jene Grenzen, wo auch beide sich in steter Schwebe berühren. Im Thema erscheint die bei Bruckner etwas ungewohnte Zierlichkeit des Rokoko und auch mancher seiner zartsensitiven Ausdruckszüge, so namentlich in den vielen Synkopen und vorhaltsartigen Halbtonsekunden zur Tiefe und Höhe. Keinesfalls liegt der urtümliche, von der Scholle kündende Scherzocharakter Bruckners vor, er fühlte sich gerade hier mehr als „Kammer"-Musiker; ganz seine Natur zu verleugnen, ist er freilich nicht imstande, schon im Mittelteil des Scherzos bricht sie wieder ein wenig durch, wenn auch nicht in unmittelbaren Ländlertönen, die merkwürdigerweise auch im Trio geschnörkelten Zügen weichen.

So kunstvoll die Entwicklung im Einzelnen, so einfach ist die gesamte Formanlage. Das Thema mit seinen lebhaft verschlungenen Oberstimmen und geradlinig steigenden Bässen führt vom d-Molleintritt aus nach acht Takten über schlichten Teilabschluß auf der Dominante wieder zu einem Neuansatz in der Haupttonart[1]). Von da verdichtet es sich in geschlossene, die Symmetrieeinschnitte überwindende Steigerung, nach jenem Typus, der von dem Höhepunkt nochmals ins *pp* rückt; und zwar geschieht dies, ohne daß zugleich die Linienentwicklung erhebliche Abschwächung erführe, die Violen gehen sogar steigend weiter; hingegen verbindet sich mit dem außen-

---

stets nur einer desto kräftigeren Auslösungswirkung der einfachsten harmonischen Hauptpunkte dienen und wie diese das formale Grundgefüge abstützen.

[1]) Die Bemerkung von Max Auer (a. a. O. S. 186), daß dies Scherzo einige ähnliche Züge mit dem der V. Symphonie aufweise, ist sehr zutreffend, auch die Tonartsgleichheit fällt dabei auf.

dynamischen Effekt eine harmonische Rückschattierung zum Des-Dur-Akkord und es ist von ganz eigentümlichem Reiz, wie fortan dieser unverändert gehalten bleibt, und auch die Oberstimmen dies Festhalten durch Wiederholungen auf gleicher Tonhöhe spiegeln. Solch Crescendo im Stillstand der Klänge pflegt bei Bruckner plötzliche sehr starke Harmoniewendung, gewöhnlich eine grell mediantische auszulösen; sie erfolgt auch hier mit dem Aufstrahlen des Höhepunkts im A-Dur-Akkord, der gleichfalls lange liegen bleibt. Er vollendet auch schon den ersten Scherzoteil[1]), der somit nach der ersten achttaktigen Auskreisung in großer Steigerungswelle verläuft. Die heraustönende Des-Dur-Wendung trägt einen verborgenen Zusammenhang mit der Neigung zum Des-Dur, die im 1. Satz mehrfach hervortritt, wie auch dessen d-Mollwendungen im Schlußteil auf die Haupttonart des Scherzos vorausweisen[2]).

Der Mittelteil (C) verarbeitet das gleiche Motivmaterial in noch stärker durchbrochener Steigerungsanlage und reicherem Harmoniewechsel. Die beiden Hauptstimmen der Violinen erscheinen jetzt in den beiden Bratschen in Umkehrungen. Mit ihnen dringt ein wenig eine schalmeienartige Weise durch, die von ferne Anmut und Stimmung von Dorfmusik anklingen läßt; auch die Imitationen des kurzen Vorschlagsmotivs wirken gegen solch idyllischeres Intermezzo hin, später auch einige gezupfte Streicherstimmen. Dennoch bleiben diese Anklänge mehr im Charakter freundlicher Aufhellungen aus dem zierlichen Kammergrundton, ohne ihn zu durchbrechen, voller

---

[1]) Nach Wöß (s. Einleitung zur revidierten Quintettausgabe) hat Bruckner die in der ursprünglichen Druckausgabe hier folgenden, mit den rhythmischen Baßtönen allein zum Mittelteil überleitenden Cellotakte nachträglich getilgt. Wöß weist dabei mit Recht auf die Möglichkeit einer durch die viele Kritik ängstlich gewordenen Selbstkritik. Gerade solche Überleitungen sind in Bruckners Symphonie-Scherzi etwas ganz gewöhnliches, zumal im Übergang zum Trio; wohl denkbar, daß ihm nun für die kleineren Kammermusikausmaße diese Überleitung zum Mittelteil schon zu gewichtig erschien. Doch auch das „Intermezzo" enthält an analoger Stelle eine solche Celloüberleitung.

[2]) Dieses Hinneigen der Anfangssätze zum Des-Dur entspringt bereits einem Gravitieren gegen das Ges-Dur des Adagios, des inhaltsschwersten Kernsatzes hin, wie auch hernach der Finalebeginn erst von dessen Tonartsregionen aus zur Haupttonart wieder überleitet. Auch das als Ersatz für das Scherzo geschriebene „Intermezzo" weist die Hinwendungen zur Ges-Dur-Tonart, sogar noch auffälliger als jenes, mehrmals auf.

Feingefühl ihm noch eingewoben[1]). Alle Steigerungszüge sind rasch durch neue Wendungen und Ansätze durchrissen, und schon dieser reiche Wechsel bewirkt eine intensive Steigerung gegenüber dem Anfang; auch die Stimmenverteilung wechselt stark. Im allgemeinen herrschen die zarten plötzlichen Rückungen vor, und ihre geheimnisvolle Spannung bewirkt eine gewisse Gleichartigkeit mit der Durchführung des 1. Satzes. Erst zuletzt (13. Takt nach E) hebt eine robuste, fast auf derbe Klänge vorbereitende Episode an, aber auch sie ist nach vier Takten von ganz leisen Klängen gegensätzlichen Charakters durchbrochen, die in noch weiterem Diminuendo die Reprise auslösen (bei G). Schon die motivische Einheit, bei der das geschlossene reigenartige Achtelmotiv (aus der II. Violine des Scherzobeginns) vorherrscht, verwebt alle diese Gegensätze, noch mehr der Entwicklungszug, der sie nicht als bunte Gruppierung sondern als Ansätze ineinanderwirkender Formspannungen erscheinen läßt[2]). Bei der Reprise wirkt nebst Eintritt der Haupttonart und Entspannung des vorbereitenden Ansatzes auch das melodische Moment der ursprünglichen Themenform als einschneidende Auslösung. Die Entwicklung ist zunächst gleichartig wie anfangs, wendet aber aus dem lang gehaltenen Des-Dur-Akkord zu einem verlängerten, breit und frei ausladenden D-Dur-Schluß.

Das Trio, leise nach Es-Dur schattend, hängt trotz neuartigen Gesamtbildes mit den Scherzomotiven zusammen. Schon die verlangsamte Hauptstimme der I. Violine, ebenso die verschnörkelte Figur der II. Violine tragen unverkennbare Ähnlichkeit mit der verschlungenen Achtellinie aus dem Scherzo; (erstere vor allem mit deren 2. Takt). Nach achttaktiger Themenrundung erfahren die Motive dichtere Kontrapunktierung und weite Streckungen, auch Umlegung in den Stimmen. Sowohl Satzbild wie Steigerungsanlage sind, wie im mittleren Scherzoteil, stark durchbrochen. So hebt sich (von A

[1]) Über das Scherzo-Zeitmaß schreibt Bruckner (27. III. 1885) an eine Quartettvereinigung (s. Briefausgabe von Gräflinger, S. 127); „In Betreff des Quintetts bitte ich sehr, das Scherzo nicht so nach der Vorschrift, sondern den zweiten Teil desselben, bis zum Wiederbeginn des Anfangs beinahe Andante gütigst nehmen zu wollen."

[2]) Sie so zusammenzuschließen ist namentlich für Kammermusiker die erdenklich schwerste Aufgabe, die man höchst selten richtig angefaßt, geschweige denn gelöst findet.



an) ein verhältnismäßig breiter Mittelteil ab, der ohne neue Motive durchführungsartig steigert und (nach einer Fermate) wieder die Reprise der acht Anfangstakte, aber zuletzt unter Rückwendung nach der Scherzodominante A-Dur, folgen läßt. Der Mittelteil ist somit von kurzen Eckflügeln eingerahmt und trägt zudem beiderseits Pauseneinschnitte.

## *Adagio*

Schon am Thema des langsamen Satzes erkennt man, daß sich hier Bruckners höchster Messenstil, der vom Adagio der drei letzten Symphonien, vorbereitet. Wer in Bruckner vertauchen will, der spiele sich dieses Adagio wieder und wieder, dann trägt ihn die Weihe und stetig gesteigerte Schönheitsfülle den Grenzen dieser Mystikerseele entgegen. Schwer ist dabei die Form zu übersehen, sofern man nur vom Gesichtspunkt der äußeren Themenabfolge ausgeht. Daß hier das Entwicklungsprinzip über sie vorbricht, sich seine eigene Anlage in kühnen Steigerungen schafft, läßt auch schon die Thematik ahnen; zwar sind zwei Hauptthemen, sogar von gewisser Gegensätzlichkeit, vorhanden, aber im Grunde durchzieht schon sie ein Entwicklungsgedanke, indem das zweite ganz aus dem ersten hervorgeht, und in diesem liegt auch der Keim zu gelegentlich noch hervortretenden Gebilden scheinbar selbständigerer Art. Schon diese aus einem Urkeim motivisch herausspinnende Einheit durchsetzt die Gruppenanordnung, zu der gleichzeitig unverkennbarer Ansatz genommen ist. Sie herrscht zu Anfang und wieder zu Ende klar, in den mittleren Teilen hebt das frei entwickelnde Steigerungsprinzip über sie hinaus, läßt sie nur mehr verschwommen aus dem Untergrunde durchscheinen. Und schon dadurch erfüllt sich im Großen der doppelte Formkeim, der schon in der Thematik liegt: die bei Bruckner nicht seltene Vereinung von Gleichheit und Gegensätzlichkeit. So herrscht zwischen Thematik und Gesamtform eine wunderbare Einheit, die für das künstlerische Empfinden unmittelbar in Wirkung tritt, auch wenn man sich über Sinn und Logik der Form noch nicht klar geworden ist.

Sie wächst aus zielstrebig gefügtem Grundcharakter schon des ersten Themenanfangs heraus. Wollte man über dessen Pracht sprechen, so wäre bereits damit zu beginnen, wie es unmittelbar aus der düsteren Weihe des Ges-Dur ersteht, sich aus den mächtigen

Klangwendungen zu seinem Ausdruck hebt, zur Hauptmelodie das Relief von Gegenstimmen bald heraustreten und bald wieder in choralartigen Harmonien sich verlieren läßt. Über all die Schönheit ist kein Wort zu verlieren, formal aber liegt der breit ausfließende Expansionsdrang schon in der Hauptmelodie, die durchwegs die Einzelabschnitte über Viertaktgleichmaß hinausdehnt[1]) und erst in weiter Auskettung Ausdruck und Motivbildung erschöpft, das Gegengewicht zwischen ihrem düsteren sinkenden Anfangszug und breitbogiger Höhenentwicklung findet. Es ist formal höchst bemerkenswert, welche ihrer Teilgebilde hernach zu den keimkräftigen Trägern der Neuentwicklung werden; es sind ihrer drei: der Anfang (die sinkende Melodie), dann genau das des Abklingens aus der ersten zwölftaktigen Tonperiode, nämlich das rhythmisch punktierte Motiv des 11. Taktes, und drittens das Gebilde des höchsten Gipfelungsanstiegs, das sich erst nach dem neuen Ansatz des 13. Taktes entwickelt, die zum Höchstton *ges* des 17. Taktes über Dreiklangstöne emportragende Linie *b-des-ges* (der I. Violine)[2]). Das erste bleibt naturgemäß als Hauptthemenbeginn Grundgebilde des Satzes, wird aber auch zum Grundgebilde des zweiten, gegensätzlichen Hauptthemas; das zweite jener Motive wird halbselbständiges Überleitungsthema, das dritte gewinnt im Laufe der Satzentwicklung beherrschende Bedeutung, fast als ein eigenes Durchführungsmotiv.

Wie sich diese Keime entfalten, ist bald überblickt. Gleich mit dem 18. Takt tritt der zweite, das punktierte Motiv aus dem 11. Takt als Überleitungsthema hervor; sein halbselbständiges Heraus-

---

[1]) Man beachte aber wieder die Zwölftaktigkeit der ersten Tonperiode (vgl. S. 536).

[2]) Aus anderm Gesichtspunkte ist das unscheinbare Zwischengebilde erwähnenswert, das in der Hauptmelodie im 5. und 6. Takt solistisch ertönt und die Brücke zu einem Neuansatz der Akkorde bildet. Bruckner findet zuweilen melodische Bildungen, die ihm zu typischen Ausdrucksbewegungen werden, ohne aber deshalb entwicklungsmotivische Kraftbewegungen zu werden; solche beseelte Wendungen pflegt er dann mit ungewohnt intensivem, mehr subjektivistischem Ausdruck zu erfüllen, wie er auch hier die Bemerkung „Mit Wärme" zusetzt; es ist eine Melodiewendung, wie sie hernach im VII. Adagio und 1. Satz der Neunten, beide Male ganz gleichartig, wiederholt auftritt (vgl. S. 686). Bruckner tastet hier zu gleichem Ausdruck und auch die Linienkurve ist die selbe, zudem dringt sie schon dort für Augenblicke einstimmig und allein heraus, gewinnt nur mit der Schärfung ihres Ausdrucks auch geschärftere rhythmische Prägung und unterscheidet sich durch andere Stellung der Halbtonschritte.

wachsen kennzeichnet sich schon dadurch, daß es erst für sich in den beiden Geigen ertönt, seine Abhängigkeit dadurch, daß gleich auch wieder Elemente aus dem Hauptthema in die Weiterentwicklung über A hinaus einfließen; aber das punktierte Motiv beherrscht, plastisch in verschiedenen Stimmen herausdringend, den Weg vom 1. zum 2. Hauptthema; auch dieser Satz enthält somit ein Überleitungsthema in klassischer Art. Das zweite Hauptthema (bei B), schon in B-Dur hell herausgehoben, ist sofort durch den Gegensatzwillen gekennzeichnet, der, wie im Gesamtausdruck, auch gleich in der Begleitform liegt: es ist die bei Bruckner gar nicht häufige gleichförmige und zuerst allein vorausspielende Achtelbewegung von Begleitakkorden, die schon damit an das 2. Thema des III. Adagios oder das 2. Thema aus dem Andante der hinterlassenen D-Moll-Symphonie gemahnt. Wie es schon bei gemeinsamer Begleitweise gegeben ist, liegt auch eine gewisse Ähnlichkeit im ganzen Ausdruck vor. Die Hauptmelodie hingegen (zuerst in der I. Bratsche), eine von Bruckners herrlichsten, ist freie Umkehrungsbildung des sinkenden Anfangsmotivs aus dem 1. Thema, auch im hochaufgestreckten Sextintervall geweitet, das Bruckners lyrische Themen vielfach kennzeichnet. Echt Brucknersche Psyche liegt auch darin, wie genau mit diesem hohen Aufschwung andrerseits eine hochwirkungsvolle Eindüsterung der Harmonik erfolgt, die Wendung aus dem B-Dur ins b-Moll; (in dieser Mollwendung trägt das Thema eine sogar in gleicher Tonart zum Vorschein kommende Gemeinsamkeit mit dem 1. Hauptthema aus dem Anfangssatz der nicht lange zuvor entstandenen V. Symphonie). Auch hier ist eine Unscheinbarkeit bedeutungsvoll, ebenso wieder die Entwicklungsstelle, an der sie sich vollzieht: genau mit dem Abklingen der ersten Tonperiode, im 11. und 12. Takt nach B, scheint ein Gebilde in der I. Bratsche auf, das später Bedeutung gewinnt; es ist das dritte der vorhin erwähnten Teilgebilde aus dem 1. Thema, dort im höchsten Höhepunktanstieg (16. und 17. Takt) vorgebildet; man erkennt sogleich, daß es hier sehr geschärft ist, indem seiner genauen Umkehrung noch ein Sechzehntelmotiv folgt, und auch die Ausweitung mit dem nächsten Takte bis zum Oktav-Endschritt bleibt ihm auch später größtenteils noch verbunden. Es ist charakteristisch, wie bei Bruckners Themenentwicklungen stets Krisenstellen (Anfänge, Enden oder Höhepunkte) zu Trägern neuer Keime werden. (In dieser geschärften Gestalt gemahnt das Gebilde, durch seine Dreiklangstöne und den

rhythmisch punktierten Teilwert an ein Einleitungsthema der V. Symphonie [s. dort 15. Takt]; merkwürdig ist, wie auch diese sonst belanglose Gemeinsamkeit in gleicher Tonart, Ges-Dur, aufscheint.) Es bleibt nun beachtenswert, wie dieses Motivgebilde sowohl aus dem ersten wie dem zweiten Hauptthema herausdringt, dort keimhaft, hier schon schärfer herausspringend, und beides charakterisiert den Entwicklungsdrang, der noch weit aus den beiden Themen herausweist.

Er erzeugt zwar kein neues Hauptthema mehr, aber er trägt in so große, fließende Entfaltungsbewegung, daß diese in den mittleren Satzteilen die Gruppenanordnung überflutet. Anfangs erkennt man das Prinzip rondoartigen Wechsels; das zweite Hauptthema verarbeitet von D an Umkehrungsbildungen, die somit wieder den Eintritt des ersten vorbereiten. Dieses folgt denn (in der Haupttonart) wieder bei E, und nach ihm wieder das 2. Thema (bei G, in der Subdominante). Aber schon bald nach seinem Wiedereintritt weist das 1. Thema gegen Durchführungscharakter hin, indem von F an Engführungen aufscheinen; sie entwickeln sich zwar noch nicht breit, aber vom wiedererschienenen 2. Thema an herrscht sehr bald Durchführungscharakter, und auch er ist nur technischer Ausdruck des Formübergangs zu großen freien Steigerungswellen. Deutlich kündigt er sich bereits bei H durch die Tonartswendungen an; schon 2 Takte zuvor erstehen auch in der Oberstimme Wellenaufkräuselungen, ein Sechzehntelmotiv, das nun von H an auch die Mittelstimmen in treibendem Zuge durchwellt[1]); als wesentlichstes Durchführungsmotiv aber bricht nun bei I jenes vorerwähnte Teilgebilde ein, zu dem schon das 1. wie das 2. Hauptthema herausdrang; es wirkt auch mit seinem Eintritt auslösungsartig und greift schon durch seinen entschiedenen Charakter treibend und steigernd ein. Auf erstes Hören könnte man es für ein neues Thema halten, zumal da es im ersten Thema nur keimhaft, im zweiten als Mittelstimme versteckt lag[2]). Jedenfalls wächst es aus dem Vorherigen heraus, wie der freiere Entwicklungszug aus dem bisherigen rondoartigen Themenwechsel. Die Wege sind nun von phantastischer Schönheit; hat Bruckner

[1]) Es gemahnt an das Sechzehntelmotiv, das im Schlußteil des 1. Satzes der Siebenten, dann wieder in ihrem Adagio erscheint.

[2]) Ein zweitesmal im 9. und 10. Takt nach C im Cello.

formal den Raum für freie Entfaltung vorbereitet, dann weiß er, für welche Gewalten er ihn schuf. Das Seltsame ist, daß sich für längere Zeit die Hauptthemen nur zu Andeutungen verlieren und nur jenes ihnen allerdings angehörige Teilgebilde herrscht, sowie die lebhaft aufgekräuselte Sechzehntelfigur, die gleichfalls als eine Beschleunigung von Achtellinien aus der 2. Themenfortspinnung entwicklungsmotivisch entstand. Ersteres erscheint in mächtigen Engführungen, letzteres (teilweise zu Zweiunddreißigsteln belebt) durchflutet die volle Klangentwicklung, die sich vor allem hier symphonischen Grenzen nähert.

Dann bei L erscheint nach Abklingen des Höhepunktes und einer Fermate mit einem Male wieder die Grundgestalt des 2. Themas, aber Reste des Durchführungscharakters ziehen sich noch weiter, auch die beiden Motive, welche die Durchführung beherrschten, bleiben um die Entwicklung der Hauptmelodie gewoben; ferner weist die Tonart D-Dur darauf, daß dieser Eintritt noch der Durchführung angehört, aber andrerseits schimmert aus dem Untergrund wieder klar die Gruppierung, ein abgegrenzter Themeneintritt durch; blickt man weiter, so folgt auch (bei N) der Themenwechsel, das 1. Thema tritt nun in der Haupttonart und Ruhe des Anfangs ein. Kurz zuvor (4 Takte vor N) erschien sogar nochmals wie in neuauflebendem Durchführungsansatz das dortige Hauptgebilde in vollen Gegenbewegungen und dann in Vergrößerung (Violinen) ausklingend. Auch im Hauptthema von N an wirkt das Sechzehntelmotiv aus der Durchführung noch nach, die Entfaltung der Melodien ist lebhafter als im Anfang; sie führt rasch zum Überleitungsgebilde und aus diesem in ruhigen, breit auf dem Ges-Dur-Akkord vertönenden Schluß. In ihm legen sich wieder die thematischen Linienreste zu akkordlichen Wölbungslinien aus; besonders plastisch ist das letzte Verwellen in der II. Geige: eine bei P noch weitschrittig ausgreifende Figur wird immer enger, wiederholt sich als kleines, zuletzt nur mehr rudimentäres welliges Bewegungselement durch den gleichbleibenden Akkord.

Mithin ist der formale Gesamtvorgang dieser: von einer rondoartigen Abwechslung zwischen zwei Themen ist der Anfang, A—B, (sogar noch ein zweitesmal) vorhanden, dann durchbricht sie freie Steigerungsentwicklung und der Schluß der Rondoanlage – B—A bleibt gleichfalls als begrenzendes Gefüge; der mittlere Teil hingegen quillt aus ihm heraus, durchbricht den geregelten Gang und Wechsel,

und schon das zweitmalig noch in diesem auftretende 1. Thema (bei E) zeigte Hinstreben zur Durchführung, noch mehr das gleich (bei G) folgende 2. Thema, das denn auch zu ihr völlig ausflutete. Dabei bleibt nun bemerkenswert, daß in diesem großen mittleren Teil, der frei steigernd den Rondowechsel aufgibt, nicht das 1. Thema durchscheint, das hier wieder einmal oder auch mehrere Male folgen müßte, wenn man sich das Rondogefüge zwischen seinem Anfang: A—B—A—B ... und seinem Ende: ... B—A ergänzt; aber dieses mittlere A fehlt keineswegs vollständig, man muß nur den wirklichen Vorgang im Auge behalten: der ganze freiere Durchführungsteil ist zwar keine Verarbeitung des Themas A selbst, aber aus ihm herausgewachsene Entfaltung; denn aus dem Thema A entstand schon das 2. Hauptthema B und durch dieses hindurch war aus dem Thema A das Durchführungsmotiv hindurchgetrieben, gegen seine spätere halbselbständige Entfaltung hin. Somit ist doch der Mittelteil aus dem Thema A ausquellende Entwicklung, wie es im Grunde, nur in begrenzterer Weise, schon B selbst samt dem Überleitungsgebilde gewesen ist. Dies ist zwar keiner der konventionellen Formgedanken, aber ein sinnvoll einfacher und selbstbestehender. Man muß nicht vom Schema, sondern vom lebendigen Vorgang aus sehen, die herkömmliche Themenfolge nur als Untergrund, von dem sich das dynamische Prinzip löst und frei im Mittelteil herausschwillt. Im Grunde ist auch diese Anlage nicht so neu: sie findet Anlehnung an den altherkömmlichen, am häufigsten und oft auch bei Bruckner im Scherzo vorliegenden Typus, dessen Eckflügel ein Thema und dessen Mitte seine freier ausschweifende Durchführung ist; nur daß hier statt des einen Themas an den Eckflügeln das Rondobild zweier Themen A-B und schließend wieder B-A erscheint[1]).

### *Finale*

Wie zielbewußt der angeblich frei phantasierende Bruckner in seinen kühnen Gestaltungen vorging, zeigt sich darin, daß genau der gleiche Formgedanke den Endsatz beherrscht, der auch sonst höchste Eigenart in seiner fast das Bizarre streifenden Genialität aufweist; nur daß hierbei im Charakter des 1. Themas ein großer

[1]) Im weitesten Sinne liegt damit der von Lorenz (vgl. die Anm. S. 850) aufgestellte Typus einer „Bogenform" vor, d. h. rückläufige Wiederkehr der Anfangsgebilde. Auch für das Finale trifft das zu.

Unterschied zu dem des Adagios liegt, eigentlich der denkbar größte Gegensatz zu seiner Ruhe und Sammlung. Das ganze Gebilde trägt weniger den Charakter des Selbstbestehenden als des Werdens; man merkt, daß alles dem Entstehen dient, mehr Ansätze, krampfhafte Zuckungen darstellt. In der Tat liegen eigentlich nur die Keime zu später gefestigteren Motiven vor. Man kann es daher auch nicht ohne weiteres abgrenzen, z. B. nach 8 oder 12 Takten, sondern muß seine ganze Entwicklung als den keimträchtigen Komplex des 1. Themas auffassen. So gestaltet sich das ganze Liniengeflecht auch über dem für solche gärende Entwicklung charakteristischen Anfangsorgelpunkt, auch die Harmonik kreist erst von fernher gegen die Haupttonart ein, bringt diese in stark subdominantischen Eindunkelungen, die zugleich vom Adagio her überleiten; erst bei A wendet die Entwicklung zur Dominante von f-Moll, und auch die Molltrübung der Haupttonart selbst ist Ausdruck des Unerfüllten; mit dem Schlusse des Satzes hellt sie sich dann nach F-Dur auf. Betrachtet man die einzelnen Motive selbst, so wird namentlich die Achtelbewegung der II. Violine bedeutsam, die sich aus anfänglichen Akkordumrissen bald zu einer zackigen, meist in Quartschritten weiterbewegten Teillinie des Themas herausbildet. Merkwürdigen Ansatzcharakter trägt auch die im 5. Takt einsetzende I. Violinstimme: im ersten Augenblick sieht es aus, als wollte sie als ruhigere Hauptmelodie das Gewirr der unteren Stimmen überspielen und zusammenfassen; das Gegenteil tritt ein: dieses zersprengt auch die Oberstimme, sie verliert sich in durchbrochene Einzelansätze, die gleichfalls großenteils einzelne auftaktige Quartmotive darstellen (auch in Umgestaltung zu Quinten und Sekunden). Das alles ist künstlerisch beabsichtigt als Charakter ersten stürmischen Klanggefeges, und auch die Mittelstimme (I. Bratsche) gibt diesem keinen festen Halt, macht teils die übrigen Bewegungen mit, teils stellt sie mit ruhigeren Viertellinien eine vermittelnde Brücke zwischen den Vierteln des Orgelpunktes und den wirr streichenden Oberstimmen dar. Das ganze Aufschimmern verzerrter früherer und, wie sich zeigen wird, späterer Motivzüge, das Erfassen all dieser unbestimmt aufflackernden Zusammenhänge innerhalb eines charakteristischen Gesamtgefüges zeugt von geradezu visionärer Formkraft schon im thematischen Einfall selbst[1]). Begreiflich, daß gerade

[1]) Zudem feiert inmitten dieser hochgenialen Phantastik auch die rein kontrapunktische Meisterschaft Triumphe.





ein solcher Satzanfang, der übrigens dem Finalebeginn der IV. Symphonie vergleichbar ist, phantastische und romantisch-stimmungshafte Vorstellungen wachruft. Doch mag hier der hochbedeutende Formvorgang verfolgt sein.

Man überblickt leicht, daß nach dem gesteigerten Ansatz von A Steigerung, Belebung und auch Ausstreckung der Motive einsetzt, in einer geschlossenen Welle wieder abklingt und einem zweiten Hauptthema weicht (bei B). Dies ist nun eines der allermerkwürdigsten Gebilde infolge seiner im ersten Eindruck vielleicht ungeahnten Vielfältigkeit. Im Gesamtbild durchaus selbständig, voll eigenartigen Charakters, enthält es wieder kein einziges selbständiges Element; es ist im Großen und Ganzen eine beruhigtere und gefestigtere Umbildung, die vom 1. Thema ausgeworfen ist, freilich trotz der milden Lyrik immer noch voll fließender Unruhen und vorwärtsweisenden Dranges; in E-Dur aufleuchtend, ist es auch harmonisch etwas unruhig gehalten[1]). Als Träger des Ganzen erscheint eine Mittelstimme, zuerst in der I. Bratsche, die nur eine sanfter gerundete Form der früheren Achtellinie darstellt; man erkennt dies weniger von deren Anfang aus als von späterer Verzerrung, etwa von der II. Violine oder Cellostimme bei A an. In der Melodiestimme aber ertönt erst ein Quartsprung, der unmittelbar, sogar in seiner Isoliertheit mit den einzelnen Quart- und Quintsprüngen der 1. Themenentwicklung vom 10. Takt an zusammenhängt; ebenso war die ihm folgende, weitgeschwungene Sechzehntelfigur schon in der Ausspinnung des 1. Themas entstanden, als unmerkliches Belebungsmotiv bei A. Diese beiden Keime aus dem Vorherigen sind aber einem sanften, zierlichen Themencharakter eingeschmiegt, der noch geniale Rückbeziehungen zu früheren Sätzen enthält, in einer Fülle teils bestimmter, teils unbestimmterer Verwandtschaften, wie sie überhaupt für dies Quintett charakteristisch ist. Auch diese Unbestimmtheit und innere, unselbständige Vielfältigkeit ist künstlerischer Wille: das Thema will aus sich heraus, seine Psyche gleicht der einer unruhig-genialen Persönlichkeit oder einer in unsichtbaren Zusammenhängen gravitierenden Naturkraft. Am auffälligsten ist die Verwandtschaft mit dem Gesangsthema aus dem

[1]) An diesem Thema kann man, wie auch an vielen anderen Stellen des Quintetts, besonders stark den Durchbruch des gotischen Formwillens mit seinem Drang zu den jähen Riesenstreckungen erkennen; man beachte auch die scharfen, eckigen Züge des 1. Finalethemas. (Vgl. die Anm. S. 681).





1. Satz (s. dort bei E), die in der Sechzehntelfigur und hernach in den Septsprüngen beruht, auch die Pizzikatotöne in den Bässen mahnen von ferne an die dortige Begleitung. Zudem ist die Achtellinie der Bratsche mit der aus dem Scherzo und auch aus dem Trio verwandt; übrigens trägt schon von A an, also noch innerhalb des 1. Themas, die Cellolinie eine Rückbeziehung auf die gleichfalls im Cello gelegene Umgestaltung des entsprechenden Motivs im Scherzo vier Takte vor F. — Dies 2. Finalethema nun ist seinem inneren Drange entsprechend gleich weit ausgeführt: nach erster Achttaktrundung verspinnt es sich in eine durchführungsartige, allerdings fast durchweg in leisem Vorbereitungscharakter gehaltene Entwicklung, die dann bei E reprisenartig in den Anfang des Themas zurückleitet und sich darauf in einer Schlußverlängerung leise abklingend verliert (bei G). Dies ganze 2. Thema nimmt durch seine Versonnenheit und die Ausspreitung der Motivlinien im Laufe seiner Ausspinnung fast Adagiocharakter an (wenn es auch im Zeitmaß nicht über ein fließendes Andante hinaus zu dehnen ist!).

Nach diesen zwei Themen, deren zweites bereits aus dem ersten entwickelt ist, bildet sich nun auch der formale Gesamtverlauf analog wie im Adagio, nur daß sich nicht wie dort nochmals ihre Abfolge A—B zunächst wiederholt. Vielmehr setzt gleich (bei G) ein breit durchführender Teil ein, hebt in großen geschlossenen Entwicklungsvorgängen aus der rondoartigen Gruppierung heraus, und diese kommt dann erst wieder abschließend als die Themenfolge B—A zum Vorschein (Thema B bei N, Thema A bei R). Der bei G einsetzende Durchführungsteil selbst enthält ferner mit dem des Adagios die Gemeinsamkeit, daß eine auf ersten Eindruck fast selbständig scheinende Motivik ihn beherrscht und daß auch diese in Wirklichkeit schon keimhaft im 1. Thema, weiter vorgetrieben im 2. Thema enthalten war. All diese gemeinsamen Einzelzüge innerhalb gleichartiger Gesamtform sind höchst auffällig.

Schon von G an tritt sofort das erst im Cello ertönende, großschrittige Hauptgebilde der kommenden Durchführung ein. Es ist eine gestreckte und verlangsamte Umbildung des Achtelmotivs, die im 2. Thema (bei B) zuerst in der I. Bratsche erschien, was am deutlichsten wird, wenn man es mit der schon ganz ähnlichen Umgestaltung in der I. Violine bei F vergleicht; infolgedessen geht es

auch weiter auf das erwähnte Ursprungsgebilde aus dem 1. Thema zurück. Man kann wieder von einem Durchführungsmotiv sprechen, aber wie im Adagio mit der sehr wesentlichen Einschränkung, daß es kein selbständiges sondern nur aus früherer Verwebung in schäferem Relief vorspringendes Gebilde ist. Zugleich tritt auch bei ihm eine kunstvoll angedeutete Verwandtschaft mit einem Gebilde aus früherem Satz hervor: mit keinem andern als dem Durchführungsmotiv aus dem Adagio; man betrachte dieses nochmals z. B. in seiner ersten deutlichen (noch innerhalb des 2. Themas versteckten) Gestalt in der I. Bratschenstimme der zwei Takte vor C (im Adagio): der dort minder bedeutsame zweite Takt mit seinem Oktavausklang enthält die Ähnlichkeit. Aber noch ein Zusammenhang mit der analogen Adagio-Idee folgt: auch das andere Motiv, das dort den Durchführungsteil beherrschte, das Sechzehntelmotiv, kehrt hier wieder: im 7. Takt nach H erscheint es in der I. Violine in ganz gleichartiger Form. Doch zuvor tritt gleich von G an zum großschrittigen Cellomotiv eine Triolenfigur, die fast den ganzen Durchführungsteil beherrscht; für das Finale ist sie neu; die große Zahl unbestimmter Motivzusammenhänge läßt den Gedanken aufkommen, daß diese Triolen als Elemente aus dem 1. Satz gedacht sind, wo sie dem 1. Thema angehören und dann auf einzelne Strecken stark hervortreten, im Teile zwischen P und Q dort z. B. ganz ähnlich wie hier im Finale etwa vor K und nach M. Und dieser Zusammenhang liegt zumal deshalb sehr nahe, weil in Bruckners Finale das Herausdringen des Kopfthemas aus dem 1. Satz das Gewohnte ist; allerdings ist gleich beizufügen, daß hier nicht sein eigentlicher Wiederausbruch das Schlußereignis darstellt, daß aber andrerseits der Schluß des Finales dem des 1. Satzes wieder bis in die Motive hinein sehr ähnlich wird.

Die bei G beginnende Entwicklung, die fugiert einsetzt, besteht aus mehreren Steigerungswellen, deren Neuansätze und Höhepunkte leicht verfolgbar sind; letztere stellen auch unter sich zunächst eine übergreifende Steigerung dar, was man leicht erkennt, wenn man die Höhepunkte vor H, vor I und vor K vergleicht. Führend bleibt das großschrittige Viertelmotiv aus dem Takt G, aber die Achtellinie aus dem Gesangsthema (I. Bratsche vom Takt B) tritt wiederholt in imitierenden Umspielungen hinzu, wobei der ursprüngliche Zusammenhang zwischen beiden wieder klarer zum Vorschein kommt. Von K an treten Unterbrechungen durch leises Antönen des Ge-

sangsthemas, allerdings ohne seine Hauptmelodie, ein; doch bleiben es nur visionär vorüberstreichende Andeutungen, die auf spätere, voll auslösende Wiederkehr vorausweisen. Von da an ist überhaupt der Durchführungsteil ganz in geheimnisvollem Vorbereitungscharakter gehalten; so auch eine neue Steigerungswelle mit seinen eigentlichen Motiven von L an, und eine weitere von M an; letztere ist nur mehr aus dem Triolenmotiv bestritten, aber bei M erscheint eine zweitaktige Linie in der I. Violine, die gleichfalls dem Charakter des vorbereitenden Suchens dient: es ist eine verlangsamte, leichte Umgestaltung der I. Violinstimme zu Anfang (5. Takt) des 1. Themas; auch dies nur als visionäre Vorerscheinung dessen, wohin die Entwicklung will. Und wie in dieser Weise zuerst das Gesangsthema, dann das Anfangsthema leicht durchschimmert, so treten sie auch in dieser Reihenfolge nunmehr ein, nach der Durchführung den Satz abrundend.

Bei N erscheint (in Des-Dur und wieder unruhig modulierend) das Gesangsthema, bei R das 1. Thema, diesmal gleich in einer stark ausgebreiteten dominantischen Spannung zu F-Dur, und bis zum Schluß auf Orgelpunkten, erst auf der Dominante, dann auf dem Grundton. Mit der Lösung in den langen Schlußausklang (von T an), dem F-Dur-Akkord unter Umspielung mit der Sexte d, legen sich auch die unruhig gezerrten Motivlinien zu milden Wellenfiguren der gelösten Höhepunkte aus; auch die Durchzitterung des Brucknerschen Endleuchtens kommt in den Tremolandi der Tiefe zum Vorschein[1]). Die Anstiegsfiguren, die bei T in der I. Violine einsetzen, gleichen sogar denen vom Ende des VIII. Finales. Es mag in ihnen und der Umkehr im 3. und 4. Takt nach T auch eine Rückandeutung des Kopfthemas vom 1. Satz, nämlich seines 3. und 4. Taktes liegen. Wenn gleichwohl und auch trotz der schon erwähnten Andeutung seines Triolenmotivs in der Durchführung nicht von einem ausbruchsartigen Hindurchringen dieses Kopfthemas zu sprechen ist, so drängt sich die Frage auf, warum gerade bei der sonstigen Fülle motivischer Rückbeziehungen zu früheren Sätzen diese Erscheinung fehlt, umsomehr, als sie damals in Bruckners Symphonien — die V. war

[1]) Bruckner schreibt zu allen fünf Instrumenten hier ein fff; dies ist wie stets relativ zu nehmen, d. h. es empfiehlt sich, für das Tremolo des Cellos und der II. Bratsche den Stärkegrad immerhin soweit abzuschwächen, daß der Untergrund nicht die Hauptstimme symphonisch überrauscht, umsomehr, als mit Doppelgrifftremolo leicht Härten verbunden sind.



vollendet! — längst zum Finaleproblem geworden. Es scheint, daß Bruckner dieses als zu ausgeprägt symphonisch empfand, sodaß er sich auf bloße Andeutung beschränkte und den eigentlichen Kampf, den inneren Drang der Formentwicklung, in ganz andere, der Kammermusik angemessenere Erscheinungen verlegte. Die schon erwähnten Gemeinsamkeiten mit dem Schluß des 1. Satzes beruhen nebst den gleichmäßigen feierlichen Auskreisungen im F-Dur-Akkord in den akkordlichen Wellenlinien, zu denen sich hier wie dort die thematischen Linien lösen.

Mit dem Quintett engstens verbunden ist das

## Intermezzo

Komposition 1879. Uraufführung in Wien, 23. Januar 1904 durch das Fitzner-Quartett.

Über den sonderbaren Entstehungsanlaß vgl. S. 1157. Nun, da es gesondert blieb und auch zunächst gesondert im Druck erschien, empfiehlt es sich, den Satz der Vergessenheit zu entreißen, indem man ihn bei Aufführungen dem Quintett einfügt[1]), zumal da heute keine ernsthafte Kammermusik mehr fürchten muß, daß schon vier Sätze von Bruckner zuviel seien. Den geeignetsten Platz fände das Intermezzo nach dem Scherzo, indem es auch mit seinem ruhigeren Charakter gut zum Adagio überleitet. Auch tonartlich fügt es sich dort ein, indem es aus dem d-Moll, der Tonart, die es mit dem Scherzo gemein hat, wiederholt die Adagiotonart anklingen läßt (vgl. die Anm. 2, S. 1167).

Überhaupt ist die Harmonik hier farbiger, unruhiger und alterationsreich, was mit dem ganzen Grundcharakter zusammenhängt. Bruckner faßte den Begriff des Intermezzos ganz im romantischen Sinne, als ein ungemein stimmungsreiches, aus milden Anfängen ausschwelgendes Stück, das sich teilweise bis zu herb-sehnsuchtsschweren Akzenten hebt, überhaupt traumhaft wechselnde Stimmungen in raschem Wandel überstreicht, von der sonnigen Ländlerweise bis zur todesschweren Verdüsterung. Schon dieser Musikcharakter mochte der damaligen Zeit verständlicher gewesen sein als das stilistisch äußerst schwere Scherzo, auch durch bedeutend

[1]) Auch den Verlegern wäre zu empfehlen, es künftig im Rahmen des Quintetts erscheinen zu lassen.

leichtere Spielbarkeit kam Bruckner Hellmesbergers Mißbehagen entgegen. Verborgen liegen Ländlerweisen aus Brucknerschem Scherzo- oder Triocharakter bereits in den Mittelstimmen wie im Baßrhythmus des Anfangsthemas, besonders in der Achtelfigur, die zuerst in der II. Violine erscheint, später auch am stärksten herausschwillt. Die Oberstimme hält anfangs das Ganze in versonnenem Charakter, wirkt mehr wie eine Präformierung der Melodien, die sich später daraus entfalten. Nach einer einfach gerundeten sechzehntaktigen Anfangsperiode nämlich entfaltet sich der erste Teil in reicher durchbrochenen Entwicklungen, und freier ausgesponnene Melodie schlingt sich durch reichen Tonartswechsel. So gleich wenn der Neuansatz in B-Dur (des 17. Taktes) schon nach zwei Takten mit allen seinen Teilmotiven in die pp-Wendung des Ges-Dur zurücktaucht; auch die Steigerungswelle, die sich von da entwickelt, ist unruhig, dem ganzen Stimmungscharakter entsprechend, und wo sich aus ihrem Abklingen ein Neuansatz kettet, da erfolgt auch dies in traumhaftem Versinken zu einer berückenden, plötzlichen G-Dur-Wendung (im pp des 29. Taktes). Sie kündigt mit ihrer Aufhellung die klangfroh im A-Dur ausstrahlende Entfaltung der neuen Steigerungswelle an, die den 1. Teil abschließt. Er erfüllt sich somit selbst in drei Teilwegen, indem der ersten sechzehntaktig gerundeten Periode zwei ineinandergekettete Steigerungswellen folgen. Hierbei kettet sich namentlich das punktierte, gleichfalls ländlerartige Motiv der Oberstimme selbständig heraus, das im Themenanfang mehr dem Grundcharakter nach verborgen lag, rein motivisch nur von ferne in der punktierten Oberstimme des 3. und 7. Taktes angedeutet.

Auch der Mittelteil beginnt (in der Parallele) ruhiger, mehr in der Art des Anfangs und entfaltet sich dann nach 8 Takten von einer dunkelnden Ges-Dur-Wendung aus. Wie mit der Tonart scheint sie das nachfolgend gedachte Quintett-Adagio schon im düsternden Charakter vorzubereiten; freilich auch nur in ferner und kurzer Andeutung, denn gerade die Ländlermelodien blühen hier stimmungsvoll auf, namentlich in der II. Bratsche in einer freieren Ausbreitung des früheren punktierten Motivs; mit diesem und ihren großen Intervallschritten erinnert hier die Weise an die aus dem Mittelteil vom Scherzo der III. Symphonie (s. dort z. B. bei D). Selbständiger entfaltet sich auch, wenngleich vom bisherigen Achtelmotiv abgeleitet, eine Melodie in der I. Violine, wobei aber ihre Viertaktabrundung mit dem weitgezogenen Intervallschritt auf die innere Zusammen-

gehörigkeit mit der Melodie der II. Bratsche weist. Auch das Achtelmotiv der I. Bratsche schlingt sich in lebhafterer Entfaltung ein, während eine unruhigere Begleitung in der II. Violine die ganzen Melodienträume samt der leichten Tanzbewegung der Bässe in leises Rauschen einspinnt. Man sieht, wie der von Bruckner genial erfaßte Charakter des romantischen Intermezzos ganz besonders stark jene Tanzweisen ins Stimmungshafte entrückt und dabei den stürmischen Zug der Scherzi nicht über sie hinwegfegen läßt. Im Übrigen gemahnt namentlich auch die Achtelfigur als unmittelbare Motivgemeinsamkeit an einzelne Scherzosätze der Symphonien, z. B. gleichfalls der Dritten. Auch wenn man den weiteren Verlauf des Mittelteiles verfolgt, erkennt man, daß er formal zu jenen mittleren Durchführungen gehört, die zwar kein neues Thema bringen, gegen Neues aber hinstreben, indem sie das bisherige Motivmaterial bis zu freien Abweichungen verarbeiten. Die Reprise (91. Takt) ist sehr deutlich und durch spannungsvolles längeres pp und ritardando vorbereitet. Auch sie weicht nicht nur tonartlich (D-Dur-Schluß) vom Anfangsteil ab, sondern vor allem durch andere Vorbereitung des Abschlusses, die wieder von einer leisen Ges-Dur-Wendung (127. Takt) ihren Ausgang nimmt. Der Gesamtaufbau des Intermezzos ist somit einfach, die innere Entfaltung der Einzelteile hingegen keineswegs durch schlichte Abschnitte eingekerbt, und in kunstvollen Wellensteigerungen unter reich verschlungenen Motivlinien entwickelt.

## Kleine Instrumentalstücke

Einem Zufall verdankt das Klavierstück „Erinnerung" seine Erhaltung[1]). Bruckner entsann sich, als es unter alten Manuskripten zum Vorschein kam, nur mehr, daß es aus der ersten Linzer Zeit stammt, die Entstehung also wohl zwischen 1855 und 1860 anzusetzen ist. Der Gelegenheitscharakter spricht nicht nur aus dem kleinen Umfang sondern aus dem Grundzug des Stückes; es hat etwas rührendes, zu sehen, wie respektvoll sich Bruckner vor gesellschaftlicher Konvention verbeugte und seinen großen Geist ihr unterordnete; niemals tritt das in den großen Werken zutage, wohl aber scheint wie im Leben so auch in den Zeiten unsicheren Anfangs-

[1]) Vgl. darüber die Vorrede August Stradals zur Ausgabe des Stückes in der Univ.-Edition.



tastens gegen die fremde weltliche Musik hin manche Überschätzung der herrschenden Anschauungen den großen Sucher beunruhigt zu haben. So erwacht hier, wie in einem episodischen Entwicklungsstreiflicht, Brucknersche Phantasie und prophetisches Ahnen innerhalb eines des großen Bruckner nicht ganz würdigen, gesellschaftlicher Auffassung angepaßten Rahmens; es war zweifellos, wie auch der Titel verrät, ein artiges Widmungsstück, das aber gegen Größe hinauswächst. Spuren einer Salonkomposition liegen in der Anlage und Begleitungsart, andrerseits hebt sich gerade diese gleich mit dem Thema durchaus zu rhapsodischem Charakter — so wollen die Akkordgriffe dargestellt sein — und zu echt romantischer Poesie. Das Thema selbst, obwohl aus Bruckners Stil zu etwas verschnörkelter Gefälligkeit hinüberirrend, läßt ihn gleichwohl ahnen; an der Grenze von Freundlichkeit und Ernst gehalten, ist es übrigens als melodischer Einfall verblüffend schön, und etwas von seiner harmonischen Macht dringt schon aus der schlichten Begleitweise gleich anfangs heraus. Auch eine gewisse Großquadrigkeit ist in den thematischen Grundbewegungen bemerkbar. Die Fortentwicklung läßt schon vom 5. Takt an, länger vom 13. Takt an eine Mittelstimme leitend heraustreten und die Oberstimme mehr in holzbläserartigen Imitationen darein verschlungen erscheinen. Das sind nicht die einzigen symphonischen Wirkungen; es ist sogar staunenswert, wie deutlich teilweise Posaunenklangfarben, Holzbläserstellen, auch Harfenklänge und Andeutungen orchestraler Crescendi aus dem Klaviersatz hervorschimmern. Auch gleich die erste hymnische Erhebung aus dem fast improvisierenden Themenansatz verrät den symphonischen Weitungsdrang, ebenso das Aufstrahlen Brucknerscher Harmonik und sogar gewisse Verwandtschaft mit Gralsklängen aus dem „Lohengrin“, den Bruckner damals noch nicht kannte. Auch harmonische wie dynamische Rückdunkelungen bei Neuansätzen zeugen von Augenblicken frühen Erwachens.

Dennoch fügt sich das Ganze wie dem konventionellen Charakter auch schlichter Form ein, aus der die Gedanken herauszuwachsen drohen. Nachdem die Anfangsentwicklung aus erster Periodenbildung zu freierem Entwicklungsbogen ausgekreist, folgt eine Rückrundung, dominantisch lange vorbereitete Wiederaufnahme des Anfangsthemas, aber gerade aus ihr schwillt mit der Schlußverlängerung noch die Hauptentfaltung heraus, derart, daß die einfache und hergebrachte Formanlage erhebliche Weitungen enthält. Kenn-

zeichnenderweise läßt gerade der Formeinschnitt der Themenwiederaufnahme mit seinen Sextolenharpeggien auch wieder Augenblicke mehr klavieristischer Variante einfließen. Aber wie sie selbst zu fast orchestraler Größe aufschwillt, stets wieder aus spielerischem zu heroischem, sogar weihevollem Ton hinausschlagend, so verblüfft vor allem der Brucknersche Eigenzug banger, religiöser Eindüsterung mit der Hinwendung an den Schlußteil. Stradal hat recht, wenn er hier von Vorläufern der großen Akkordfolge aus dem Adagio der VIII. Symphonie spricht; auch die darankettende Höhenentfaltung gemahnt an sie. Aus ihr kehrt der Abschluß zu träumerisch sanften Tönen zurück. Statt „Erinnerung" sollte das Stück „Vorahnung" benannt sein. Für den Kenner Bruckners enthält es höchst fesselnde Momente. Es birgt die Gefahr, daß man es leicht ins seichte Genre- oder Salonstück hinüberziehe, aber unter den Händen eines groß darstellenden Pianisten, der den rhapsodischen Zug und verborgene Hymnik aus den Klängen zu heben weiß, vermag es Brucknerschem Geist entgegenzuwachsen; das Stück ist es wert, daß man es gelegentlichen Aufführungsanlässen wiedergewinne.

Von einer Phantasie in G-Dur für Klavier gilt das nicht. Sie war einer sehr jungen fürstlichen Schülerin gewidmet, der Bruckner in Linz Klavierstunden erteilte, und bleibt wohl nur aus einer Anpassung an eine ihm ferne Geschmacksart oder vielleicht auch unterschätzte Verständnisstufe zu erklären. Es ist kein inspiriertes Werk. Äußerlich setzt es sich aus zwei Sätzen zusammen, einer langsamen Einleitung und kurzem Allegro, beide sind in leichter Spielbarkeit, auch in spielerischem Tone gehalten; erstere kehrt den Beigeschmack phantasierenden Salonstückes heraus, entfaltet eine Melodie mit ganz schlichter Akkordbegleitung in Triolen und ist dreiteilig in der Form; im Mittelteil rückt die Melodie in die Tiefe, nimmt neue Wendungen an, während die Begleitart die gleiche triolige bleibt; hier führen die Harmonien zu etwas düsternden Wendungen, aber kaum glaubt man Brucknersche Züge zu erkennen, so lösen sie sich in konventionelles Passagenwerk und leiten zur Wiederkehr des Anfangs zurück. Weitschrittigkeit der Melodie tritt höchstens noch als leise Mahnung an den Schöpfer des Stückes heraus, den man noch weniger im nachfolgenden Allegro (mehr einem Allegretto) vermuten würde. Hier bleibt nur das Staunen,

daß und mit welchem Geschick Bruckner ein sonst nichtssagendes Sätzchen im Stile eines der leichtflüssigeren Haydnschen Sonatenrondos oder einer schwächlicheren Nachahmung etwa von Diabellis Art entwarf. Formale Probleme sind so wenig wie in der Einleitung darin verborgen; ein harmlos-spielerisches Thema wird zu einer 32taktigen Tonperiode ausgebaut, ihr folgt ein subdominantisch ansetzender, das gleiche Thema modulatorisch verarbeitender Teil, der rasch in die Wiederkehr des Anfangs zurückleitet, höchstens in seinen farbigen Akkordwendungen aus der sonstigen Art schlägt. Mit der Veröffentlichung des Stückes ist Bruckner, der es bei späterer Wiederauffindung zweifellos lächelnd mit Wertvollerem vernichtet hätte, kein Dienst geschehen; im Rahmen einer Gesamtausgabe hätte es seinen Platz und das Interesse des bestimmten Sonderzusammenhangs; für sich, wie es nunmehr erschien[1]), stellt es weder für das Eindringen des Brucknerverständnisses noch für die Klavierliteratur an sich eine Bereicherung dar.

Für Orgel ist nur eine Fuge in D-Moll[2]) aus dem Jahre 1862 erhalten, die kein Bild von dem vielgeschilderten, phantastischen Aufbau in Orgelimprovisationen gibt. Ein plastisches, durch hochaufgereckte Sprünge und sinkende Sekundlinien gekennzeichnetes, im Übrigen nicht sehr individuelles Thema erfährt kunstgerechte Fugierung in Exposition und Durchführungen mit Umkehrung und Engführung in Themenverkleinerung; auch die Zwischenspiele halten sich sehr einheitlich an sein Motivmaterial. Keine Einleitung geht dem Fugensatz voran; er ist in glattfließender Technik gehalten, gemahnt im Themenbild, ferner in der akkordlich stets wohlgerundeten, nicht sehr dissonanzreichen Kontrapunktik mehr an Mendelssohns als an Bachs Orgelstil. Keine starken Spannungsverdichtungen unterbrechen den gleichmäßigen, kirchlich-ernsten Ton, auch auf

---

[1]) 1921, Verlag Hüni in Zürich, unter dem Namen „Klavierstück" nach dem Manuskript der Fürstin Alexandra Stirbey in Wien; deren Erläuterungen zufolge sei Bruckner zur Zeit des Unterrichts, der zur Widmung der Komposition Anlaß gab, in Briefwechsel mit Wagner gestanden; das würde somit auf die spätere Linzer Zeit weisen; dem widerspricht freilich das Stück selbst, vielleicht zog auch Bruckner damals nur einen älteren Versuch hervor.

[2]) Veröffentlicht bei Franz Gräflinger (A. B., Bausteine zu seiner Lebensgeschichte, S. 88).

stärkere modulatorische Wirkungen ist verzichtet, Bruckners große Schlußkrönungen, auch vom Phantasieren an der Orgel berühmt, sucht man vergebens; ein Dominantorgelpunkt kurz vor dem Ende verrät nichts von Bruckners Orgelpunktsgewalten, das kleine Werk als Ganzes nichts von der ausgeprägten Persönlichkeit, wohl aber volle technische Beherrschung. Als wertvolle aber anspruchslose Orgelfuge gehört es zu den Studien- oder Gelegenheitswerken, die mehr durch Zufall aufbewahrt blieben.

Von den großen Orgelimprovisationen sind nur Skizzen erhalten, einzelne thematische Gedanken, die sich Bruckner mit Andeutungen der Verarbeitungsweise notierte[1]), nichts, woraus sich mit Bestimmtheit die Aufbauform oder gar die Phantastik der Tongedanken ableiten ließe. Aus der Lehrzeit des Zwölfjährigen beim Vetter Weiß in Hörsching (s. S. 89) sind vier kleine Orgelpräludien erhalten[2]). Ihnen kommt nicht kompositorischer, aber für die Bruckner-Forschung psychologischer Wert zu. Nichts Wunderkindartiges steckt in den kleinen Stücken. Es sind gleichmäßige Akkordfortschreitungen mit schülerhafter Figuration, wobei vereinzelte der typischen Orgelfiguren auftauchen. Dennoch lebt in den Harmonien nicht bloß Klangfreude, es ruht auch tiefer Klangsinn darin, und auffällig ist schon die Vorliebe für Verdüsterungswirkungen; namentlich beim ersten der vier Stücke kommt das zum Vorschein; hier zeigt die Struktur stetig phantasierende Ausweichungen und Wiedergewinnung eines Abschnitts, der mit dem Anfangsakkord beginnt. Man erkennt wie im Kindesspiel die Doppelspannung verborgen, Abschweifungen wieder ins Hauptgeleise einzubannen und von einem wachbleibenden Tonartsgefühl aus überhaupt zu wagen und zusammenzuhalten; die Art wie es geschieht, ist noch ganz primitiv. Doch schlummert bereits ein Ahnen hochromantischer Enharmonik darin und der Hang, aus ein und demselben, liegenbleibenden Melodieton zauberisch wechselnde Harmonien zu erwecken; hier blitzt einmal

[1]) Einige davon veröffentlichte Max Auer, „Anton Bruckner, der Meister der Orgel" („Die Musik", Septemberheft 1924).

[2]) Veröffentlicht im I. Bd. von Göllerichs Biographie (S. 97), der auch in einzelnen Tonfällen Beeinflussungen durch Kirchenkompositionen von Weiß belegt.



etwas Unheimliches auf, und in ihnen liegt die eigentliche Musikgier. Denn das melodische Element beschränkt sich auf Figuration, die Oberstimme gleicht, soweit sie nicht an dieser teilnimmt, weniger einem vorgefaßten melodischen Gedanken, hingegen fällt bei ihr die Bevorzugung einer sich langsam emporsaugenden chromatischen Steigerung neben dem wiederholten Festhalten eines Tones auf. Bei diesen harmonischen Wirkungen schießt auch die Vollgriffsfreude über die Vierstimmigkeit hinaus, die aber auch selbst die Schülermängel verrät. Mit dem Rücksinken in die Haupttonart erscheinen vereinfachte, wie auch zuweilen in den nächsten Stücken litaneiartige Tonfälle. Namentlich die melodischen Schlußwendungen sind in allem stereotyp, und wie sie weist auch die Struktur mit ihren neu ansetzenden Melodieabschnitten auf den Choral als unbestimmt vorschwebende Formgrundlage. Es scheint, daß der Lehrer Weiß oder auch der junge Bruckner von sich aus das tonale Gefüge gefährdet sah, denn nicht nur eine noch gesondert angefügte „Kadenz“, sondern die drei folgenden Stücke betonen einfachste harmonische Haltung. Merkwürdigerweise stehen sie wie das erste alle in Es-Dur. Nur im vierten ist auf die Oberstimmenmelodik mehr Sorgfalt verwendet, wobei auch die Figuration am flüssigsten durchgeführt ist. Diese Unterschiede scheinen auf ausdrückliche Lehranweisung zu deuten. Wenn auch die Modulationsfreude nirgends mehr solches Spiel treibt wie im ersten der Präludien, so kommt doch auch die Neigung zum Sequenzieren noch zum Vorschein, auch Orgelpunkt- und Quartsextakkordwirkung im Kleinen, ferner der starke Sinn für die Dominantspannung, der in reichlich eingeschobenen Zwischendominanten zum Ausdruck kommt. Auch am Septenreiz herrscht helle Freude, die ihn mit Vorliebe unvorbereitet in der Oberstimme herauskehrt. Was bei alledem aber noch aus den Versuchen spürbar bleibt und gerade bei einer Kindesarbeit auffällt, ist eine gewisse Schwerfälligkeit, die jenseits der selbstverständlichen technischen Scheu im Grundcharakter ruht und sich eigentümlich mit den einzelnen phantastischen Zügen verbindet. Im ganzen sind die vier Orgelpräludien so primitiv, daß kaum ernstlich vom Durchblinken eines Meistervorbilds gesprochen werden kann. Es sind klangfrohe Versuche, vielleicht aber waren es auch nur Notierungen für den praktischen Gebrauch, über die dann ein frisches Phantasieren losging, ähnlich wie bei Bruckners späteren Improvisationsskizzen.

Aus der Jugendzeit stammt auch ein kleines Stück für Violine und Klavier, „Abendklänge" überschrieben, das Göllerich im I. Bd. seiner Bruckner-Biographie (S. 104) veröffentlicht und gleichfalls in die Hörschinger Zeit verlegt (vgl. aber S. 95). Bei aller Anspruchslosigkeit läßt es melodische Charakteristik ausgesprochen durchleuchten. Der ganz kurze Violinsatz ist von Vor- und Nachspiel des Klaviers eingerahmt, in denen eigentlich auch der melodische Hauptgehalt ruht. Die frei gewordene Linienführung, die ganze Steigerung innerhalb der äußerst schlichten Form und die Harmonik scheinen durchaus Max Auer Recht zu geben, der das Stück erst in späteren Zeitpunkt verlegt.

---

II. Kapitel

# Die geistlichen Werke

## *Form- und Stilprobleme*

Aus dem Zusammenhange dieses Buches ist es gegeben, auch die vokalen Werke vornehmlich nach der Seite der Formprobleme zu betrachten; doch ergibt sich schon aus dem Charakter der Textvertonung, daß dies weder unter mechanischer Übertragung symphonischer Gesichtspunkte geschehen, noch den Stil erschöpfen kann. Schon die Auffassung des Textes bestimmt vielfach die Form, namentlich in Einzelheiten, wie z. B. in der Forderung von Unterteilungen, Teilgegensätzen u. dgl.. Aber auch die Gesamtanlage kann vielfach durch die Textanordnung, Wiederholungen, Steigerungen im Gedankenaufbau usw. gefordert sein, wobei man sich erinnern mag, daß überhaupt die Instrumentalformen der Musik geschichtlich schon zu großem Teil in Vokalformen und somit in sprachlichen Formerscheinungen verwurzelt sind. Gerade bei einem Geiste wie Bruckner werden solche Urzusammenhänge wieder lebendig, nicht in mechanischer oder bewußter Erneuerung, aber aus dem formalen Quellgefühl den rein musikalischen Formsinn befruchtend. Dennoch leitet stets ein absolut-musikalischer Formgrundzug die Anlage seiner vokalen Werke, schließt die verborgenen und meist vieldeutigen Formforderungen der Texte mit ein und überwältigt sie als die umfassende Gestaltungskraft. So spielen hier vielfach Grundzüge der symphonischen Gesamtumrisse herein, wenn auch unter den naturbedingten Umänderungen; noch mehr aber macht sich die innere formal-dynamische Entwicklungsart geltend, die auch mehr als alle äußeren Abweichungen den Unterschied zwischen Bruckner und den Klassikern bedingt.

Dazu kommt, daß geschichtlich in der katholischen Kirchenmusik zwei Formprinzipe im Kampfe lagen, als Bruckner eingriff. Für seine ganzen geistlichen Werke wird dies besonders bedeutungsvoll. Es wäre mehr als kurzsichtig, wollte man in seinen Messen

schlechtweg eine Fortsetzung der klassischen und frühromantischen Typen annehmen, etwa nur unter Steigerung der äußeren Mittel und Umgestaltung der inneren im Geiste der Hochromantik. Aus Bruckners ganzer Kirchenmusik wird deutlich, daß stets ihre Ursprünge aus der älteren Liturgie in ihm lebendig waren, durch alle geschichtlichen und zeitgemäßen Umwandlungen hindurch. Und auch diese Wandlungskraft verspürte er von der Wurzel aus, von der Macht des alten katholischen Chorales, der einst alle Mehrstimmigkeit aus sich hervorwachsen ließ, ihre klanglichen Gesetze barg und ihre formale Erneuerungskraft wach hielt. Jenes Urgefühl, das die altfranzösische wie die niederländische Messe, Palestrinas Kirchenreform, römische und venezianische Schule, das alle Wandlungen der Renaissance die italienische und deutsche instrumentale Kirchenkunst und das österreichische Barock hindurch bis in die Klassik beherrschte, wirkte in ihm und befähigte ihn zur Auseinandersetzung mit den klassischen Vorbildern in der Form, wie zur Auseinandersetzung des uralten kirchlichen mit dem romantischen Geiste. Bruckners ganze historische Stellung, das Empordringen aus dem mittelalterlich-mystischen an das hochromantische Empfinden, wird nirgends deutlicher als in seiner Kirchenmusik, und es ist bedeutungsvoll, daß seine erste große, instrumentale Messenkomposition in die Zeit fiel, da er den Ausbruch an das symphonische Schaffen eben fand: die D-Moll-Messe wurde kurz vor der I. Symphonie vollendet, die beiden andern folgten unmittelbar nach. So kommt den drei großen Messen eine entscheidende Bedeutung für Bruckners künstlerische Krise und eine Mittelpunktsstellung in seinem kirchlichen Schaffen zu; denn vor ihnen schuf er eine größere Anzahl geistlicher Kompositionen in engerer Anlehnung an den überkommenen liturgischen Stil, nachher nicht mehr gar viele Kirchenwerke, die sich neben jenem Mittelpunktsereignis im Großen und Ganzen nur noch wie weitere Auseinandersetzungen mit dem seither voll gewonnenen hochromantischen Stil ausnehmen. Außerhalb der kirchenmusikalischen Entwicklung Bruckners stellen allerdings die drei großen Messen keinen Mittelpunkt, sondern zwischen breiten Anfängen und noch breiterem Anstieg Ereignisse der Wandlung dar (vgl. S. 109).

Bruckner setzte mit seiner Kirchenmusik in einer Zeit des Niedergangs und in einem geschichtlichen Augenblicke ein, den man als Stauung bezeichnen könnte; vieles zwar wurde geschaffen von

bekannten Meistern wie in der Stille des Kirchendienstes bis in die kleinen Konvikte, aber das Stromziel war großenteils unklar geworden, den Zusammenhang mit dem Ursprung und Hauptstrom der katholischen Kirchenmusik sah man gefährdet, und viele Seichtigkeiten bilden das Anzeichen eines Ausebbens. Rückströmung und Gegentreiben kündigten sich an. Gerade in den österreichischen Ländern hielt die sehr reiche Produktion auf dem Gebiete der instrumentalen Kirchenkunst bei einer epigonenhaften Nachahmung des klassischen und des Schubertschen Messenstiles. Vereinfachungen gegen die ältere Schreibweise hin, namentlich gegen die österreichischen Ausläufer des Palestrina-Stiles, traten übrigens mehr in den kleineren Kirchenwerken zutage und waren vielfach unter dem Einfluß einer flachen, zum Teile auch romantisch angehauchten Homophonie verwässert[1]. Noch während Bruckner die dritte seiner großen Messen (die in F-Moll) vollendete, trat die caecilianische Bewegung ins Leben (1867), die unter Franz Witt von Regensburg aus die Umkehr zu den vokalen Grundformen der Liturgie forderte und in ihre Reformbestrebungen auch den Kampf gegen die instrumentale Kirchenkunst von Haydn, Mozart, Beethoven, vollends Schubert mit einschloß. Wenn sich auch Bruckner, selbst erbittert abgelehnt, zeitlebens abweisend gegen die caecilianische Bewegung verhielt, so muß man doch für das Verständnis seines Kirchenstiles das vor Augen haben, was die Caecilianer zum Übereifer trieb. Konnte auch dieser den Kunstwert der klassischen Messen nicht ernstlich treffen, so ging der Kampf gegen deren Geist; man verspürte, daß dieser zugleich mit den Kunstmitteln vom Grundcharakter der katholischen Liturgie stark abgewichen war, und darunter verbarg sich im Grunde nichts als eine kirchliche Reaktion gegen den im Klassizismus neu triumphierenden Renaissancegeist, eine Art musikalischer Gegenreformation, wie sie immer wieder das Vor- und Rückwellen auch der kunstgeschichtlichen Vorgänge durchzieht. Man fühlte, daß wie alle klassische Kunst auch die Messe vom Geiste der Lebensfreude, einer inneren Leichtigkeit und starkem persönlichen Lebensgefühl überhaucht war; ferner daß in ihrem weitaus heiterern Charakter auch künstlerisch eine Überlichtung der alten kirchlichen Mystik durch das taghelle Renaissancegefühl eingetreten war; auch die Anschaulichkeit und plastische Deutlichkeit in der Textvertonung drohten die

---

[1]) Über die Vorbilder von Bruckners Jugendentwicklung s. S. 44.

katholische Kirchenmusik aus ihrer weihevollen Dämmerung herauszuheben. Im Palestrinastil und seinen österreichischen Ausläufern bis zu den Anfängen des Klassizismus sind die Vertonungen der einzelnen Worte ganz von der alldurchdringenden Kirchlichkeit zusammengeschlossen, ihr erhabenes Gleichmaß gießt sich über die leichten Schwankungen des Ausdrucks, und auch diese tragen in den einzelnen Messesätzen eine gewisse typische Ausprägung, die vorbildlich bleiben und doch stets neuer, wechselnder Beseelung Raum geben konnte. Kein schwärmerisches Anbetertum redet in dieser Musik, ihr religiöser Ausdruck schwebt in der allkirchlichen Gläubigkeit. Mit der Kirchenmusik der klassischen Instrumentalmeister war auch der religiöse Geist mehr oder minder zum Selbstbekenntnis des Einzelnen geworden, seine Weihe ward oft zu der einer persönlichen religiösen Erlebnisgröße, was sich alles in der katholischen Kirchenmusik am stärksten bei Beethoven zugespitzt hatte. Andrerseits waren von Italien her schon längst vor der klassischen Periode opernhafte Elemente in die Messe eingedrungen, ariose und rezitativische Weise durchsetzten sie in Form und Ausdruck.

Es ist wieder ein seltsames Anzeichen der geschichtlichen Spannungen, daß gleichzeitig mit bilderstürmerischem, kritischem Übereifer eine schöpferische Tat einsetzte, die in ganz anderer Weise die Rückverbindung mit dem alten Geiste suchte, dabei aber die klassischen Ausdrucksmittel noch übersteigerte, selbst ihrer veranschaulichenden Kraft nicht entsagte und sie doch dem alten Kirchengeist in neuer Einheit wieder einfügte, der Gefahr der Veräußerlichung entzog. Es ist begreiflich, daß diese Rückverbindung zunächst unverstanden blieb. Bruckner vermochte durch den Geist der Renaissance, des Barock und der Klassik hindurch, ja selbst durch die Lichtfülle der romantischen Ausdrucksmittel wieder den machtvollen mystischen Urgeist empordringen zu lassen, ja im Schimmer dieser Überschichtungen nur um so reicher seine Grundtiefe zu enthüllen. Bruckners Kirchenmusik schlechtweg dem romantischen Entwicklungsweg einzureihen, der etwa eine Steigerung von Schubert weg bis gegen die Riesenwirkungen von Berlioz und Liszt darstelle, ist grundfalsch, mögen auch äußerlich noch so viele Gemeinsamkeiten in den Darstellungsmitteln selbst und im Klangstil zu Recht bestehen[1]).

---

[1]) Über den Gegensatz zu Liszt vgl. auch S. 75. Doch mag ausdrücklich betont sein, daß damit keine Geringschätzung von Liszts Kirchenmusik ausgesprochen sein soll. Gerade seine „Missa choralis", die mit unroman-

Der wirkliche Vorgang lag in Bruckners innerer Wesensart begründet. Seine starken Zusammenhänge mit der klassischen Messe bestehen, aber sie sind aus einer Auseinandersetzung zwischen ihr und älteren Urbildern bestimmt, einer Auseinandersetzung, die von ihren intuitiven Wegen aus in der ganzen geistigen Auffassung wie in vielerlei stilistischen und formalen Erscheinungen wahrnehmbar wird.

Denn formale Erscheinungen waren es vor allem auch gewesen, die mit dem instrumentalen Stil in die klassische Messe eingedrungen waren. Das Orchester blieb nicht Begleitung, durchbreitete mit seinen schlummernden Kräften Geist und Form, wenn es auch übertrieben ist, in ihm den Träger der Messenkomposition zu sehen. Vor allem ist der Einfluß der instrumentalen Formtypen auf die Bewältigung des Messentextes deutlich erkennbar. Dreiteiligkeit, Rondo- und Sonatenanlage schleichen sich in die alten Grundzüge ein, bald indem sie deutlich durchbrechen, bald indem sie nur als mitleitende Einflüsse in gewissen Formregelungen sichtbar werden; die Fuge verdrängen sie zwar nicht, aber sie drängen auch den Weg der Fuge gegen eigene Formwege hin ab. Viel wesentlicher aber als das Sichtbarwerden solcher formaler Einzeltypen ist eine innere Umwandlung der Formentwicklung: aus der Verdeutlichung der einzelnen Textsätze und Worte, aus der Heraushebung von Einzelteilen in der Charakterisierung, Linienzeichnung, Klang- und Stimmungsfarbe fand das Gruppenprinzip an sich Förderung, natürlich auch die Gegenüberstellung von vielen Teilgegensätzen. Dies kam dem klassischen Formgefühl entgegen. So entstanden sogar in der Instrumentalmesse gewisse Traditionen, die den einzelnen Sätzen bestimmte Formen zu geben pflegten, z. B. eine Dreiteiligkeit des Kyrie oder auch des Gloria (mit langsamem Mittelsatz), sonatenartige Anlagen im Agnus Dei bei Haydn. Die Fugen ferner pflegten sich an bestimmten Stellen festzusetzen, ebenso Wiederkehr von Motiven und Wechsel der Zeitmaße; auch die Idee der Coda spielt

---

tischer Vereinfachung, aber echt romantischer Berechnung zu den Urformen kirchlicher Klangwendungen zurücktastet, verdient viel höhere Einschätzung, als ihr allgemein zuteil wird. Aber eben von dieser Grundhaltung aus vermag sie noch deutlicher als die großen Instrumentalmessen den diametralen stilpsychologischen Unterschied zu Bruckner zu erweisen; schon gefühlsmäßig ist er von den ersten Klängen an herauszuspüren, wenn man sie etwa Bruckners gleichfalls archaistisch gehaltener E-Moll-Messe oder Motetten altkirchlicher Schlichtheit gegenüberhält.

deutlich in viele Endgestaltungen usw., doch blieben solche Formgrundzüge selbst bei den einzelnen Meistern schwankend, starre Schablone trat nie ein; andrerseits hatte sich gegenüber der älteren Messe der Charaktertypus bestimmter Worte oder Sätze unter der freieren künstlerischen Willkür verschoben. Mit der Frühromantik setzte wieder die bezeichnende Doppelentwicklung ein, daß einerseits Freiheit, Willkür, Einzelmomente noch kühner hervortreten, namentlich bei Schuberts Messen, andrerseits doch die Formtypen im Großen gewisse Festigung erfahren. Dazu kamen bald freiere Versuche wie schon bei Schumann und umso zahlreicheren andern, je mehr die romantischen Probleme zu individuell grüblerischer Erfassung führten und zugleich die Grenzen zwischen messen- und oratorienhaftem Stil, liturgischen und kantatenhaften oder gar programmsymphonischen Formen verschwimmen ließen.

Die Formprobleme waren schon durch den Text bei den verschiedenen Messensätzen verschieden gestellt, wie auch verschiedene Grundcharaktere durch die Tradition namentlich seit Palestrinas Reform vorschwebten. Im Kyrie, dann wieder in den Endsätzen Sanctus und Agnus waren kurze Texte, die selbständige Formanlage erzwangen, in den Mittelsätzen, dem Gloria und Credo, lange Texte, die schon durch ihre zahlreicheren Einzelheiten Einfluß auf die Formgestaltung nahmen. Der Grundcharakter blieb am eindeutigsten im weltüberwundenen Erlösungszug und stillen Aufschweben der Messentöne vom Sanctus an gegeben. Die längsten Sätze, Gloria und Credo, waren zudem jene, in denen die Musik unabhängig von der Aufgabe blieb, eine Meßhandlung zu begleiten, was wieder ihre selbständige Entfaltung förderte. Das Streben, die einzelnen Sprachsätze zu vertonen, rief hier eine ungemein bewegliche Freiheit der Gesamtform hervor. Schon bei Palestrina pflegt sich hier die Polyphonie in vielen Teilen von der schweren, kunstvoll fugierten Verarbeitung zu lösen, die den Anfangssatz und dann wieder die späteren Sätze beherrscht, auch motivisch sehr einheitlich gestaltet; mit Palestrinas Gloria schwindet zwar die Fugierung nicht, aber sie löst sich freier dem akkordlichen Empfinden entgegen, das ohnedies schon seine Kontrapunktik durchsetzte, geht für viele Teile sogar ganz in Homophonie über. Die Komposition strafft auch weniger die Sprachsätze zusammen, sondern breitet sie in freierer Folge aus;

hier namentlich verstand es Palestrina, die Tonfülle des gregorianischen Chorals durch die Mehrstimmigkeit hindurch wieder in ihrer reinen Wirkung aufdringen zu lassen, sie dem Tonfall des alten einstimmigen Chorals wieder ganz zu nähern, oft sogar dem psalmodierenden, indem er nun die auf einem Akkord ruhenden Stimmen, wenn auch metrisiert, zugleich ergreift. Solche Stellen wechseln in freiem Übergang wieder mit mehr oder minder polyphonen Durchbrechungen, auch mit fugierten, teilweise streng kanonischen Führungen, und diese Gelöstheit der Komposition, die meist im Credo noch gesteigert fortschreitet, barg von jeher das Prinzip der Gruppierung; die geschlossene Polyphonie der übrigen Sätze gab hier mehr einer Vertonung der Einzelheiten Raum. Was sie in kunstvoller Einheitlichkeit zusammenhält, ist vor allem der gleichförmige Grundcharakter des kirchlichen Tonfalls, der gerade durch klareres Hervordringen des gregorianischen Chorals — eine der Hauptreformen Palestrinas gegenüber den Niederländern — bannkräftig die Teile vereinheitlichen konnte. Dazu kommen motivische Gleichheiten, die da und dort einzelne der fugierten Teile vereinen, noch häufiger bloße Ähnlichkeiten, indem zwischen diesen und motivischem Zusammenhang schon infolge der einfachen Gleichartigkeit der gesamten Melodik gar nicht immer zu scheiden ist und auch nicht geschieden werden soll; diese Unbestimmtheit ist Stilprinzip. Kurz, einer der Hauptreize in diesen Sätzen beruht in dem schwebenden Formgefühl, das zwischen Auflockerung und Einheit die Wage hält, wie auch die Satzanfänge mit dem Kopfmotiv der ganzen Messe zusammenhängen, das auch mehr oder weniger frei immer wieder angetönt wird[1]).

Es ist klar, daß die Instrumentalmesse hier sofort mit der Herausbildung des Gruppenprinzips einsetzte, die Verschiedenheit der Teile vielfach in Gegensätzlichkeit schärfte und sich dann vor der Aufgabe größerer Vereinheitlichung sah, indem es die Teilgruppen zu größeren Gruppen und diese zu Aufbauplänen zusammenzuschließen galt.

[1]) Unter den jüngeren Zeitgenossen des Palestrina war es zweifellos der aus Unterkrain stammende Jacobus Gallus, der Bruckner besonders beeinflußte. Von Palestrinas Musik durchdrungen, mehr zerfurcht in seinem Geiste als dieser und leidenschaftlicher durchdüstert, zugleich schon der venezianischen Chorpracht voll tiefer Weihe hingegeben, war er eine Bruckner verwandte Natur. Nachweislich hat dieser auch von seinen Stiftsjahren an viel Kirchenmusik von Gallus gehört.



Umso freier konnte zugleich die musikalische Charakterisierung, auch die Subjektivierung der Einzelheiten, die ganze persönliche Durchgeistigung des alten Meßtextes Raum gewinnen. Daß sich gewisse typische Formen herausbildeten, lag sowohl an der besonderen Formtendenz der Klassik an sich als an gewissen Teilungen, die im Text vorbestimmt lagen. So hatte die Textdreiteiligkeit mit dem Kyrie-Christe-Kyrie von jeher Formprobleme der dreifachen Anlage in großem Reichtum aufgerollt, und es spricht für die viel mißachtete Formkraft der älteren Musik, daß sie hier nicht zu bestimmtem dreiteiligem Typus erstarrte (sehr oft sogar im dritten Teil neue Motive brachte), beweist auch ihre Grundabweichung vom Gruppenprinzip; dieses nun bannte jene schweifende Textdreiteiligkeit zu Symmetrien, die voll schöpferischen Reichtums die Wiederkehrform A-B-A ausgestalteten, die erst in epigonenhafter Klassikernachahmung zum Schema wurde. So war ferner für das klassische Gruppenprinzip im Gloria mit den Sätzen „*Gratias agimus*" oder „*Qui tollis*" im allgemeinen ein ruhigerer Mittelteil gegeben, für die Worte „*Quoniam tu solus*" oder „*Cum sancto spiritu*" eine Reprise; für das Credo ergaben sich stille, geheimnisreiche Mittelteile von selbst mit den Mysterien von der Menschwerdung, Passion und Grablegung, wie dann das „*Resurrexit*", die Auferstehung, von selbst wieder zum Charakter des Credoanfangs zurücknäherte, das „*Et in spiritum*" oft einen zweiten Einschnitt hervorrief, usw.[1]) Kurz, für die zwei hauptsächlichen Angelpunkte der klassischen Instrumentalform, Gegensatz und Reprise, gab es verschiedene Ansatzmöglichkeiten. Und wenn auch all diese Anordnungsmöglichkeiten bei den Meistern und Einzelwerken wechseln, so bleibt das Reizvolle abermals eine in Schwebe bleibende Formweise: nicht mehr wie im Palestrinastil bloß das Gleichgewicht zwischen Wechsel und Einheit, sondern das zwischen symphonischem Gruppenprinzip und dem älteren polyphonen Entwicklungsprinzip; diese Schwebe beherrscht den ganzen Stil: auch die kontrapunktische Schreibweise wird lange nicht in dem Maße verdrängt wie in den Instrumentalwerken, sie selbst erfährt mehr eine Umgestaltung zu jenem zwitterhaften Fugenstil der klassischen Vokalwerke, der äußerlich Fuge und Kontrapunkt wahrt, innerlich beides verleugnet; diesen durch das stetig rundende, die Linien

[1]) Einen ausführlichen Überblick hierüber findet man bei Alfred Schnerich, „Messe und Requiem seit Haydn und Mozart", Wien 1909.

ins Klanggefühl weisende Akkordempfinden, jene, die Fuge, durch das Eingreifen des Gruppierungsgefühls, das ihrem Fluß mit dem Willen stetiger Teilabsätze entgegenwirkt.

Daß diese Schwebe bei Bruckner neue Formen annimmt, zeigt jeder Takt. Äußerlich knüpft er von dem Augenblicke, da er von der älteren liturgischen Messe seines Jugendstiles zur instrumentalen übergeht, an die klassische Technik und an die Steigerung ihrer Farbenpracht und Freiheit durch Schuberts Messen. Er wahrt Gruppenanlage und scheint dabei in Einzelfällen sogar bestimmte Vorbilder nachzuahmen. Aber sein Formgefühl erfaßt von der D-Moll-Messe an die innere Verwandtschaft der romantischen unendlichen Melodie mit der älteren polyphonen, das in ihm schlummernde Grundgefühl der symphonischen Steigerungsentwicklung findet Anfachung aus dem Geiste der vorklassischen, fließenden Formentwicklung. Kein Zweifel auch, daß gerade seine Verwurzelung in der Kirchenkunst ihn den Weg zu seinem dynamischen Formprinzip auch in den Symphonien finden ließ. Von der durchstrebigen Kraft sind bei ihm die Einzelteile mehr zusammengehalten als von der Gruppierung, die allerdings auch sehr klar übergreift und das Ganze einschließt; es ist in andern Formerscheinungen das gleiche Prinzip wie in seinen Symphonien.

Für Bruckner stellte sich die Entwicklung so, daß sie ihn zu einer neuen Auseinandersetzung mit dem Text, zugleich zu neuer Auseinandersetzung zwischen Transzendentalem und Persönlichem im Geiste der Kirchlichkeit überhaupt zwang. Erstere äußert sich in den formalen Grundzügen, letztere in Ausdruck und Auffassung, wie sie in den Tonsymbolen sichtbar werden. Ähnlich wie bei den Symphonien blieb trotz neuer Grundzüge in der formalen Entwicklung die Gesamtanlage der Einzelsätze zum Teil mit Vorbildern bei Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert in Übereinstimmung. Aber Bruckners symphonisches Formgefühl wird schon von der D-Moll-Messe an erkennbar, die noch der I. Symphonie voranging, ein Beweis mehr, daß jenes in seinem ganzen Grundgefühl schlummerte und mit dem Augenblick erkennbar wird, wo er den freieren Weg zu sich selbst findet; ein solches Lebensereignis ist die D-Moll-Messe. Doch liegt es nicht nur an der frühen Entstehungszeit, wenn die dynamische Entwicklung nicht in ähnlichem Maße wie bei den

Symphonien zur Entfaltung kommt; es liegt auch am Charakter der vokalen Musik selbst. Umso überraschender mag es zunächst wirken, wenn man dann in der zweiten, der E-Moll-Messe, die im Satzstil zu den älteren Vokalvorbildern zurückgreift, in viel höherem Maße das Prinzip der Steigerungsanlagen auf die Chorformen übertragen sieht. Doch bleibt zu bedenken, daß dieses gerade in der alten Polyphonie vorgebildet lag, wenn auch in anderen Ausdrucksformen. Wie überhaupt der religiöse Grundzug die ganzen Gestaltungsbewegungen bei Bruckner beeinflußt, so erhebt sich für mehr als eine Einzelheit seiner Symphonik die Frage, ob sie nicht kirchenmusikalischen Ursprungs. In der F-Moll-Messe sieht man dann die selbstsicher gewordenen Grundzüge wieder auf eine Chor- und Orchesterbehandlung übertragen, die dem großen symphonischen Stil naheliegt. Wie bei diesem sind durchaus die letzten Sätze das freieste Formfeld; zum Teil greifen sie den Grundgedanken der Brucknerschen Finaleentwicklung vor.

Bei alledem wäre es aber falsch, den Einfluß des Symphonikers auf den Kirchenkomponisten in Bruckner darin zu vermuten, daß die gesungene Melodie schlechtweg instrumental behandelt sei, in der Art der moderneren Musikentwicklung. Der Einfluß besteht zwar darin, daß die vokale Stimmenbehandlung freier, kühner, wird, in den Linienbewegungen wie auch in der Harmonik (z. B. in den frei eintretenden Dissonanzen!), aber stets wahrt Bruckner mit seinem gesunden Grundgefühl für alle ursprünglichen Wirkungen die volle Scheidung zwischen vokalen und instrumentalen Klangbedingungen. Phänomenaler Klangsinn ermöglicht auch neue Chorkühnheiten. Die vokale Melodie ist immer, auch in der stärksten Massenverdichtung, Gesang, ihr Ausdruck von vornherein anders als im Instrumentalen, trotzdem er „absoluter“, kirchlicher bleibt als der „sprechende“ Ausdruck bei Wagner und Liszt und auch bei Beethoven. Eine von Bruckners größten Taten bleibt die einzigartige Vereinung romantischen Melodiestiles mit dem Grundcharakter des katholischen Chorals; wie stark, wie wurzelfest ihn dieser beherrschte, geht vor allem daraus hervor, daß er durch die melodisch und harmonisch freiesten Wendungen spürbar bleibt; denn die Annäherung an den Choral ist weniger eine unmittelbare und äußerliche (wie bei Liszt), sondern eine geistige, ist Ausgießung des alten, in der Ursprünglichkeit erfaßten Grundgefühls in neuere Gebilde. Stellenweise bewirkt die geistige Grundhaltung sogar Rückannäherung bis an das Psalmodieren, im

Tedeum noch mehr als in den Messen. Überall aber zeugt das häufige Unison aller Singstimmen, auch wo es nicht unmittelbar gregorianischem Choralstil entspricht, von der Macht, zu der dieser bei Bruckner erwachte; gerade bei solchem Unison kann man spüren, wie ihn oft ein Triumphgefühl ergreift. Daß auch bei ihm, wie schon in der älteren polyphonen Kirchenmusik, durch gelegentliche Unisonführungen die Einheit von Kirche und Glauben symbolisiert ist, steht außer Zweifel, aber es ist nicht der ausschließliche Gefühlsinhalt und Anlaß; das Unison gibt bei Bruckner zugleich auch freiesten deklamatorischen Zügen und wuchtigsten Grundgebärden Raum, deren Tonfälle mit Vorliebe Riesenschritte aufweisen, namentlich auch die weit ausladenden Urbewegungen von Oktave, Quint und Quart, ferner aber Melodiewendungen von ganz moderner Freiheit und alterierte Intervalle jeder Art. So vereinen sich auch oft im Unison selbst zwei ganz verschiedene Stilgrundzüge, die gregorianische und die neuromantische Melodik. Daß auch die reine Ausdruckswucht es war, die bei Bruckner nach dem Unison verlangte, beweist am besten dessen Anwendung auch in weltlichen Chören. Andrerseits wieder erscheint es, wo es von gregorianischer Weise beherrscht ist, zuweilen wie zum Ausgleich gegen die Übermacht der symphonischen Wirkungen ans Licht gehoben, so namentlich in Teilen des Tedeums. Zuweilen ferner nähert sich die Diktion des Chorsatzes, auch des mehrstimmigen, mehr einem Murmeln und Beten.

Es findet sich sogar vielfach eine Rückwirkung des vokalen Ausdrucks auf den instrumentalen, so bei Übertragung von Wirkungen der letzterwähnten Art auf das Orchester und überhaupt stets dann, wenn ein zuerst gesungener Tonfall sich in Imitationen im Orchester wiederholt (z. B. gleich im Anfangssatz der D-Moll-Messe im Orchesterzwischenspiel nach dem „*Christe eleison*"). Doch auch abgesehen von solchen Zusammenhängen erwacht Bruckners höchste Erregung, persönliche Leidenschaftlichkeit vor allem von religiöser Wurzel aus, was sogar schon die Kirchenchöre aus der Zeit vor den Messen in manchen auffälligen Einzelzügen erkennen lassen. Mit alledem kommt es, daß Bruckner in den geistlichen Werken gelegentlich stark zu subjektivistischen Affekten gelangt.

Wenn sich aber der symphonische Grundzug in formaler Hinsicht bemerkbar macht, später sogar bei a-cappella-Chören, so wird er nicht nur in Aufbau und Entwicklungsweise, sondern bis in die Dynamik der einzelnen Linienbewegungen hinein erkennbar, die ja stets

engstens mit ihm zusammenhängen. Vor allem die typischen Formen und Entwicklungsmotive scheinen auch in den Textwerken auf, dabei aber entstehen sie oft nicht in formaler Funktion allein, sondern in einen Zusammenhang mit einer bestimmten Idee oder Vorstellung: motivische Grundbewegungen strahlen hier an die begrifflichere Sphäre gedanklicher oder sogar anschaulicher Vorgänge hinaus. Wie daher die Instrumentalwerke vor allem in die inneren Formgesetze einblicken lassen, so zeigen die Textwerke von neuer Seite Bruckners Weltblick, lassen den reinen Bewegungssinn der absoluten Musik vielfach in geistigen Inhalten wiedergespiegelt erscheinen: Tonsymbolik und Formsymbolik entschleiern ihre Zusammenhänge. Aber es ist eine Wiederspiegelung der psychischen Kraftbewegung im Geistigen und Darstellerischen, falsch wäre die Ästhetik, die von der „Bedeutung“ einzelner Motive, wie sie bei Textvertonungen erkennbar wird, ausginge, um von ihr in die Symphonien einzudringen; wie sich durchweg Bruckners Sonderstellung in der Romantik dadurch kennzeichnet, daß bei ihm die absolute Musik das Primäre ist, so bleibt auch hier stets der psychologische Vorgang der, daß innere Grundbewegungen gegen äußere Anschauung hin ausstrahlen, aber nicht in ihr beruhen. Schon der mystische Grundzug würde diese Schauweise einschließen. Zudem darf man gerade bei einem Mystiker nicht unbedingt nach der unmittelbaren „Bedeutung“ aller einzelnen Tonfiguren fragen, selbst bei gedanklichen Zusammenhängen mit dem Text: jene Bedeutung ruht oft sehr im Verborgenen, in Fernzusammenhängen mit dem Inhalt, die bereits selbst in dunkler, rätselreicher Unbewußtheit beruhen. Hier vor allem liegen die großen ästhetischen Unterschiede zur klassischen Kirchenmusik und die nicht minder einschneidenden zu Liszt.

Überhaupt muß man sich hüten, jede einzelne Motivbewegung aus dem Text zu deuten, da die Formkraft allein sie oft hervorruft, umsomehr, je stärker sie Bruckners symphonische Haltung annimmt. Wenn im Übrigen das Orchester noch verhältnismäßig stärker an den klassischen Begleitformen hängt als in den Symphonien, so liegt es auch weniger an der frühen Entstehungszeit der Messen als schon an sich an der Übermacht des Vokalen, und es zeigt sich daher auch bei Textwerken aus späterer Zeit, wie z. B. dem Tedeum. Dies alles hindert nicht, daß zuweilen in Einzelheiten ein darstellerischer, fast malerischer Charakter der Vertonung hervorbricht, und hierfür muß man sich vergegenwärtigen, daß die katholische Kirche von jeher

alle Künste in ihrem Dienst vereinte, und daß von dieser gesamtkünstlerischen Richtung auch in das Fühlen des katholischen Musikers etwas überging. Schon die Anfänge kunstvoller Mehrstimmigkeit beweisen das und auch Palestrinas kanonisierte Reform schloß diesen Grundzug verborgen mit ein. Auch für Bruckners Kirchenmusik sind die unbewußt verwurzelten Zusammenhänge mit dieser gesamtkünstlerischen inneren Schau viel wesentlicher als die mit Wagners Gesamtkunstwerk und grundverschiedener Art.

Es ist schwer begreiflich, daß man das Ereignis des großen, echten Mystikers im 19. Jahrhundert selbst in der Kirchenmusik nicht erkannte und von Wagners Geist aus all die geistigen Zusammenhänge verschob, wobei Liszt, von dessen mystischer Gebärde man nicht unterschied, mit seinen Kirchenwerken die allzubequeme Brücke, Berlioz und sogar Verdi Anhaltspunkte zu bieten schienen. Man glaubte, Bruckners Kirchenmusik sei noch mehr als die der Klassiker und Schuberts eine Zersprengung in Teildarstellungen, Zerreißung in vielleicht großartige Teilgedanken — sie ist im Gegenteil höchste Vereinheitlichung in neuer, seit Palestrina nicht erlebter Weise, ihr so grundverwandt wie in den Mitteln entgegengesetzt, modern und doch höchst konservativ. Es ist wieder die Formkraft, die große, zusammenschließende, im Geiste ruhende, die Bruckner befähigte, plastische Einzelheiten in die Vertonung aufzunehmen, weil er auch den zusammenschließenden einheitlichen Urgrund in höchster Kraft gestaltete. Die beispiellose Flüchtigkeit, der nach allgemeinem Urteil Bruckners drei Instrumentalmessen als eine Art Anfangsregung vor dem eigentlichen Schaffensbeginn galten, ließ auch verkennen, wie sehr er dort schon manches vom späteren Wagner vorwegnahm, was er noch nicht kannte, und teilweise sogar noch nicht Geschriebenes; hierauf hat namentlich Max Auer schon gewiesen.

Bruckner hat nicht drei große Messen, sondern drei Messentypen geschaffen; nur zwei sind eigentlich als instrumentale zu bezeichnen, während die mittlere, die E-Moll-Messe, trotz instrumentaler Begleitung (ausschließlich Bläsern!) sich mehr den alten Chormessen nähert, als ein stilistisch ganz einzigartiges Werk. Von den beiden andern zeigt die erste, die D-Moll-Messe, mehr den Geist einer inneren Durchrissenheit, die F-Moll-Messe mehr den der Weiten und des genialen Breitenaufrisses; dort erscheint Bruckner mehr als Grübler, hier als Überwältigter, im stillen Erlösungsgeiste steht die E-Moll-Messe dazwischen. Überall ist die Ideenfülle unerschöpflich, doch

kommt es auch hier darauf an, aus der Sonderbetrachtung weniger das Einzelne als das Typische und Grundsätzliche zu gewinnen.

## Messe in D-Moll

Entstehung: Sommer 1864. Mit Ausnahme des Gloria sind die Sätze handschriftlich datiert; das Kyrie beendet am 4. Juli, das Credo am 6. September, Benedictus am 29. September, Agnus am 22. September). Einer neuen Durchsicht unterzog Bruckner das Werk 1876. Uraufführung am 20. November 1864 im Dome zu Linz unter Bruckner. Eine Wiederholung im Konzertsaal folgte. Nach mehreren Kirchenaufführungen wurde die Messe am 31. März 1893 durch Mahler in Hamburg dem Konzertsaal wiedergewonnen[1]).

Eine dämonische Ruhe bleibt trotz der kühnen, leidenschaftlich zerklüfteten Gestaltung im Untergrunde des ganzen Werkes spürbar. Überall heben sich aus ihm seltsame, geheimnisvoll durchgeistigte Einzelideen; es gibt Stellen in dieser Messe, aus denen man geradezu auf einen Intellektsmusiker schließen könnte; und noch etwas würde man herauszufinden versucht sein, was Bruckner nicht, oder wenigstens nicht im gewohnten Sinne war: einen Willensmenschen. Diese Entschiedenheitsgesten, wie man sie namentlich im Credo antrifft, bisweilen eine rhythmische Schärfe, die fast den Messencharakter zu sprengen droht, die gebieterischen Gebärden gerade innerhalb des Transzendentalen bekunden öfters eine an Willkür grenzende Kühnheit der Auffassung; es nimmt nicht Wunder, daß für Bruckner damals die Zeit der stärksten Lebenskrise nahte; in dieser Messe schwankt in der Tat die Persönlichkeit weit aus.

Dabei ist aber die Messe auch voll zarter Züge, frühlingshafte Töne brechen in den stillen Teilen durch, ähnlich wie in der hinterlassenen D-Moll-Symphonie. Ausdruck sanfter Madonnenhymnik wie die schwerste Mystik des Heilands-Erlebnisses dringen aus der umspannenden Ruhe des allgöttlichen Erlösungsgefühles. Auch Bruckners Demut und furchtvolle Frömmigkeit, seine Gloria-Ekstasen, sein Lichtgeist wie sein zerfurchter Grüblergeist, seine erhabene Erregung wie seine weltüberhobene Stille liegen in der wundervollen, unantastbar reinen Musik. Und gleich vom anfänglichen Ertönen an fühlt man sich von der Weihrauchstimmung und durchdüstertem Prunk katholischer Dome umfangen.

[1]) Klavier-Auszug von Ferd. Löwe im Universitäts-Verlag Wagner in Innsbruck. Kleine Studienpartitur in der Universal-Edition, Wien.



Bei allen drei Messen ist es wunderbar, wie schon mit den allerersten Klängen ihre Grundart konzentriert gefaßt ist. Hier deutet sich bereits im kurzen Kyrie-Vorspiel das Auskreisen des Geistes aus druckhafter Grundruhe an. Über einem Orgelpunkt auf *d* erhebt sich das Kyrie-Motiv, das einen Ausdruck des Sehnens, fast gebrochene Klage mit der Anrufung verbindet. Max Auer[1]) hat recht, wenn er die Vorahnung des „Tristan-"Charakters in Motiv und Harmonien betont. Überhaupt steht die ganze spätere Modulationsweise schon vollentwickelt da. Das kurze Vorspiel vollendet sich unter leichter Fugierung des Themas in zweimaligem Schwellen und Rücksinken. Es ist bei jeder Messe jeglichen Kirchenstiles gleich eine grundlegende Frage, wie das Problem der Anrufung gestaltet und überhaupt erfaßt ist. Schon darin scheiden sich die Auffassungen, ob das „*Eleison*" gleich unmittelbar mit dem „*Kyrie*" vertont ist oder erst nachkommt; doch das könnte an sich noch etwas äußerliches sein, hier gewinnt die Auffassungsweise gleich eine Bedeutung, die bis in die ganzen Formideen ausgreift, ähnlich wie auch in manchen Symphoniesätzen das Thema bereits den Aufbaukeim des ganzen Satzes in sich trägt. Bruckner löst zunächst unmittelbar aus dem ersten *Kyrie* das *Eleison* in einem Tonfall, der sich aus dem Abklang des *Kyrie*-Motivs, dem sinkenden Halbton, in chromatischem Sinken weiterkettet; hierauf sondert er: das *Kyrie* ertönt in zweimaligem Unison der Singstimmen, ein drittmaliger Ansatz erfüllt sich im Übergang zu einem *Eleison* in feierlich ansteigenden Akkorden. Das aber ist mit Motivvorgängen von tiefer Bedeutung verknüpft; während das erste *Eleison* im Klageausdruck der sinkenden Chromatik, dem Tonfall der Bachschen Passionsmotive, gehalten ist, liegt in seiner ausklingenden Form der Charakter der Erlösung; jene war sinkend gehalten und chromatisch, diese steigend und diatonisch gelöst, sie gemahnt an die Choralmotive aus den Symphonien, auch in der farbenprangenden Harmonik, die sich auch hier in Dreiklangskonsonanzen hält wie vordem in gepreßten Dissonanzen. Wo nun das *Kyrie* im Unison zu diesem Ausklang ins *Eleison* ansetzte, da war es selbst aus seiner Ursprungsform umgestaltet, nahm den chromatischen Tonfall des ersten *Eleison* an, auch erst im Sinken, um ihn dann im Willen zur Höhe zurückzuwenden; auch dieser Wille erfüllt sich mit dem weihevollen Anstieg der ausklingenden *Eleison*-Akkorde. Daß sich hierin

[1]) Bruckner als Kirchenmusiker (Bosse, Regensburg).

ein symbolischer Vorgang verbirgt, erst die Verstrickung, dann über den Erlösungswillen die Läuterung, Heilsverheißung, ist klar; daß auch ein formaler Vorgang darin zusammengedrängt ist, läßt schon der ganze Kyrie-Satz erkennen, vollkommen aber erst die ganze Messe überhaupt, indem das akkordlich ansteigende Motiv des *Eleison*-Ausklanges zu Ende im Agnus wieder erscheint, formal wie symbolisch als das eigentliche Erlösungsmotiv des ganzen Werkes.

Auch orchestrale Motive bleiben mit dieser ganzen Wandlung im anfänglichen *Kyrie* nicht zu übersehen. Schon mit dem unisonen *Kyrie* deuten sich Akkordzerlegungsmotive an, die dann mit dem choralartigen *Eleison*-Anstieg den Charakter der weihevollen Erlösungsmotive annehmen, wie sie auch in den Symphonien Ausbreitungen und Höhepunkte umspielen; auch in ihren Triolen deutet sich wie immer eine Lösung an. Noch ein weiteres Motiv ersteht in Übereinstimmung mit symphonischen Entwicklungsbewegungen: im Augenblick, da jener *Eleison*-Anstieg im Chor den End- und Höhepunkt erreicht, löst er ein sinkendes Oktavmotiv (in den Posaunen) aus, eines jener Umfassungsmotive, die sehr häufig im Augenblicke der Erfüllung und Ausbreitung aufscheinen, hier aber mit der dynamischen Symbolik die gedankliche der Erlösung verbinden. Formal nun erfüllt sich der erste Kyrieteil so, daß nochmals das unisone *Kyrie*-Motiv anhebt[1]), und aus seinem dritten Ansatz (Erfüllung in der Dreizahl!) das choralartige *Eleison*-Motiv, samt seinen charakteristischen Begleitmotiven hervorgeht. Aus dreimaligem Ansatz des unisonen *Kyrie* ging es auch erstmalig hervor, diesem aber gingen die vier ersten Chortakte (formal wie der Bedeutung nach) als Symbolik der Verstrickung voraus: beide Worte waren in ihnen vereint, beide in Motiven gebrochenen Ausdrucks. Von da aus aber entschleiert sich noch ein weiterer Motivzusammenhang, der überhaupt erst die großartige Einheit der Komposition erweist: das erste *Kyrie*-Motiv tritt im Vorspiel wie beim ersten Choreinsatz bald in der chromatisch gebrochenen, bald in der reinen Quint auf; jene birgt den Ausdruck und die Spannung der Unerlöstheit, diese die Läuterung, und daß zudem der Halbtonausklang die späteren chromatischen

[1]) Aber man beachte den feinen dynamischen Unterschied, wie es diesmal steigend, in Wiederaufnahme des vorherigen Erhöhungszuges, beginnt, und zweimal im Halbton zurücksinkt, — eine der unscheinbaren „Varianten", wie sie wiederholt in Steigerungsansätzen der Symphonik zu beobachten waren.



Linien auslöst, wurde schon ausgeführt; das erste dreitönige Motiv ist also schon der Keim der gesamten motivischen Entfaltung.

Der Mittelteil, das „*Christe eleison*“, bringt keine neuen Motive, nur später leichte Umgestaltungen in den Begleitmotiven (verklärende Umspielungsfiguren). Anfangs treten die gleichmäßigen Viertel in der tiefsten Stimme wieder ein: im Kyrie war es ein festliegendes *d*, hier sinkende Chromatik, dort Symbolik der göttlichen Urruhe, hier der Leidensbestimmung (auch in ganz gleichartiger Chromatik wie bei Bachs Passionstönen). Im Chor bringt das Wort „*Christe*“ die Umkehrung des *Kyrie*-Motivs; wie sich schon darin (und auch in der gleichzeitigen Verbindung mit der Urform) die Symbolik des eingebornen Gottessohnes und der Menschwerdung verbirgt, so liegt eine tief mystische Bedeutung auch darin, daß diesmal das Motiv erst mehrmals mit der reinen Quinte erscheint, und diese sich erst später wieder zur alterierten umbricht: genau der umgekehrte Weg wie beim Kyrie, die Andeutung der Bestimmung, die in der Christusgestalt liegt. Das *Eleison* erscheint nur in der ersten, chromatischen Form; die befreiend ansteigende ist auf das Wiederaufgehen in den Endteil „*Kyrie*“ gespart. Doch achte man schon im 5. Takt des „*Christe*“ auf die mystische Wandlung: ein starkes Aufglühen der Harmonien (Fis-Dur), zugleich ein Rückgang zu leisestem Geheimnisklang; so faßt Bruckner stets den Christusgedanken in hohen mystischen Schauern[1]), und die ganzen Kirchenwerke erweisen zugleich mit der Einheit dieser Grundempfindung den Reichtum der religiösen Phantasie, der die künstlerische zu den unerschöpflich vielfältigen Symbolen befruchtete; erst aus Bruckners gesamter Kirchenmusik verdichtet sich auch das Bild seiner Christusauffassung, das die Vertonung im Einzelfall überhaupt erst recht verstehen läßt. — Fugierung und Wiederholung der Anrufung sind hier reicher, der Tonfall der letzten wird vom Orchester aufgenommen, das in breit steigerndem Nachspiel zum dritten Teil überleitet, zugleich auch dessen befreienderen Ausklang vorandeutet. Dieser dritte Teil, die eigentliche Wiederaufnahme des Kyrie, erfolgt formal erst nach der Fermate, im Chor aber ertönt schon in diese Überleitung zweimal das Kyrie herein; es zeugt für das Übergewicht des symphonisch-dynamischen Formgefühls, daß formal diese zwei Intonationen noch zum Mittelteil, nur textlich zum dritten Teil

[1]) Vgl. S. 179, Anm.

gehören; indem sie gegen diesen hinausstreben — ähnlich wie wenn sich eine Symphoniereprise voraus ankündigt — weisen sie auch mit ihrem unisonen Oktavmotiv voraus; es liegt etwas Ausladendes in ihm, das sich gegen die Erfüllung öffnet, und es ist das gleiche Ausladungsmotiv, das hernach im 3. Teil[1]) die choralartigen Erlösungsakkorde einleitet, wie früher nur bei ihrem Schluß ein Oktavmotiv im Orchester eintrat. Die zweite dieser unisonen Chorintonationen schließt mit dem phrygischen Tonfall, den Bruckner in seinen Kirchenwerken sehr liebt.

So erscheint zwar eine deutliche Reprise, doch ist die Wiederholung des Anfangs nur angedeutet, hernach anders weitergeführt — eine Arbeitsweise, der bei allen Chorwerken Bruckners zu begegnen ist. Man erkennt leicht, daß die Idee der Wiederholung durch die der Steigerung überflutet, ja verdrängt ist, daß in der Stimmführung wie im Ausdruck erst hier die Höhepunkte liegen, daß sich diese zum Rufe *eleison* verdichten und — gegen die choralartigen Anstiegsakkorde lösen. Aber der Satz schließt nicht mit diesen, er rundet gegen das mystische Dunkel des Anfangs zurück: aus dem Höhepunkt des Chorals, der sich auch plastisch aus dem d-Moll zum Es-Dur heraushebt, führt eine Rückentwicklung in die Haupttonart[2]). Dabei dringt zunächst (18. Takte vor Schluß) eine diatonisch sinkende Linie (in den Frauenstimmen) als ein Motivelement ein, dessen formaler und inhaltlicher Sinn sich erst im Schluß der Messe offenbart und erfüllt; das Motiv der fallenden Sekundbewegung erschien aber schon vorher in den höchsten Orchesterstimmen, voll feierlichen Friedens die Rückentwicklung nach den ansteigenden *Eleison*-Akkorden überstreichend. Nach ihrem Eintritt in den oberen Chorstimmen, zu denen die tieferen das Oktavmotiv intonieren, folgt das Anfangsmotiv im unisonen Chor, aber schon im Kopfteil verlängert, indem sich der Anstieg erst in einer Quart, dann in einer Quint erhebt, und auch der Abstieg setzt sich in längerer sinkender Sekundreihe fort; mit ihrer Grundbewegung steht sie gleichfalls in Beziehung zu den erwähnten vorherigen sinkenden Linien, die mit dem Messenschluß in erhöhter Bedeutung wiederkehren. Ein kurzes Orchesternachspiel rundet gegen den Eingang des Satzes zurück, gleichfalls über einem Orgelpunkt *d*. — In der Gesamtform erkennt man somit eine Gruppenidee, die

---

[1]) Im 19. Takt.
[2]) Vgl. S. 577f.

vom symphonischen Prinzip der Steigerungsentwicklungen durchsetzt ist. Jene liegt in der schon textlich vorgebildeten Dreiteiligkeit, ohne daß aber im Mittelteil ein neues Thema einträte; nur ein Hinstreben gegen neuen Charakter hebt sich ab. Die Steigerungsentwicklung ist durchaus das herrschende innere Prinzip, das sich der Gruppenanlage erst in den weitesten Umrissen einfügt, aber dabei auch über die Gleichartigkeit der Eckteile hinausträgt, den 3. Teil sogar aus einer Wiederholung zu einer Steigerungserfüllung umgestaltet. Die Tonartsverhältnisse im Großen sind einfach: die Eckteile beginnen und schließen mit der Haupttonart, der Mittelteil beginnt modulierend und schließt auf der Dominante. Im Kleinen wechseln die Klänge um so reicher, je stärker die Steigerung, wie stets bei Bruckner. Ausweichungen nach Es-Dur wiegen vor.

Das Gloria, in Dur und ganz anderem Grundcharakter anhebend, zeigt sogleich die formale Spannung zwischen Einheit und Einzelheit, den übergreifenden großen Zug, der näher besehen eine Menge wechselnder, ja gegensätzlicher Teile zusammenschließt. Gleich mit dem 4. Takt z. B. geht das anstürmende Hauptmotiv bei den Worten „*bonae voluntatis*“ in einen Gegensatz des Ausdrucks und der Motivbildung über, und ein flüchtiger Überblick zeigt auch im Folgenden fortwährenden Wechsel auf ganz kurze Strecke, der sich sogar in der stetigen Ablösung von *ff* und *p* äußert. Dennoch spürt jedermann sofort, daß zunächst zumindest bis zum „*Gratias agimus*“ und im Grunde auch noch über dieses hinweg ein einziger Zusammenhalt trägt, und hier sind es noch verhältnismäßig einfache technische Mittel, die ihn erklären: einmal die geschlossen und mit gleichbleibendem Anfangsmotiv durchtragende Orchesterbegleitung, die nur in dynamischen Schwankungen die Teilgegensätze im Chorverlauf mitmacht; zweitens aber zieht sich auch durch diese selbst eine Einheitlichkeit, die im Unison beruht, dann in allmählicher Verdichtung zu wuchtigem akkordlichem Satz. Kurz, man erkennt, daß über den Zerfall in Einzelgruppen doch zugleich ein symphonischer Steigerungszug übergreift, und dieser kann sich, wie weitere Betrachtungen überall zeigen, noch in ganz anderen technischen Mitteln äußern. Das gleiche Prinzip wirkt sich nun über die Anlage im Großen aus. Bruckner geht zu einem stilleren, gegensätzlichen Mittelteil erst vor dem „*Qui tollis*“ über, aber der Weg bis dahin bereitet auch ihn bereits vor; schon beim „*Gratias agimus*“ schleicht

sich der Charakter eines gesangsthemenartigen Gegensatzes ein, er wird durch den weiterstürmenden kraftvollen Hauptzug durchrissen, dringt ein zweitesmal durch, diesmal länger und auch im Übergang zu Solostimmen — und wo dann der eigentliche Mittelteil eintritt, ist die Gegensatzwirkung schon fast aufgehoben: es herrscht die Einheit von Entwicklung und Gegensatz, beide wirken stetig ineinander und bedingen die seltsame Schwebe in der ganzen formalen Spannung. Es kann jeden Augenblick vorkommen, daß die Analyse Gegensätze aufweist und das synthetische Hören sich doch gegen ihre Anerkennung sträubt.

Das Motiv des Anfangs ist es, das auch längst nach seinem Verschwinden aus dem Chor im Orchester stetig weiterwirkt, sei es auch in teilweise freieren Ausspinnungen. Und so bleibt auch der Jubelcharakter des Gloria durch den ganzen ersten Teil gebreitet. Es würde zu weit führen, hier überall die wechselnden Chormotive ins Einzelne zu betrachten: es genüge vom Kyrie-Motiv aus der Hinweis auf die Grundzüge der Brucknerschen Motivsymbolik und insbesondere ihren Zusammenhang mit der reinen Bewegungssymbolik der absoluten Musik in den Symphonien. Insbesondere ist wieder zu beobachten, wie die Hinwendung an Christus („*Domine fili*") sogleich die geheimnisvollen Töne anschlägt, die dann mit dem Übergang in den Mittelteil („*Agnus Dei*") in ein Rückschauern und mit dem „*Qui tollis*" selbst in zarte Klagetöne umschlagen. Hier ist es vor allem noch die neue Begleitart, die den eigentlichen gesangsthemenartigen Mittelteil heraussondert, auch der Übergang zu geteilten Frauenstimmen. Wieder kann man den formtechnischen Grundzug beobachten, daß die Begleitart des Eintritts über den weiteren Wechsel der Chormotive den ganzen Mittelteil durchbreitet und zusammenhält. Überflüssig, auf seinen herrlichen Ausdruck hinzuweisen, insbesondere auf das stetige Ineinander von helleren, zart ausgegossenen Klängen und dem unendlich schmerzvoll gebrochenen Ausdruck im Tonfall, namentlich über das ‚*Miserere*' hinweg.

Bruckner bringt nun beim „*Quoniam*" (Tempo I), wie zumeist auch Mozart, eine Reprise des Anfangs; man könnte nun meinen, hier wirke ein scharfes Gruppengefühl, zumal da eine eigene, auch dominantisch deutlich vorbereitende Orchesterüberleitung vorangeht: auch da sieht man dies zugleich durch Zusammenhänge überbrückt. Denn die eigentliche Reprise ist nur angedeutet, indem

das Orchester die Anfangsmotive wieder aufnimmt, überdies auch das anfängliche Chormotiv „*Et in terra pax*“; im Gesang selbst aber ertönen noch Soli, die den zarteren Charakter aus dem Mittelteil herüberdehnen, und zunächst sogar den Jubelton des Anfangs unterbinden; die Reprise ist noch im Ausdruck des Mittelteils befangen und der Wiederausbruch des Gloria-Jubels auf den Endteil gespart: auch dies zeigt das Übergewicht der Steigerungsverhältnisse über die Gruppierung. Die wunderbaren Geheimnisdüsterungen bei den Worten „*Jesu Christe*“ bedürfen wieder kaum eines Hinweises: das Aufglühen der Harmonien und die gleichzeitige Dunkelung der Klangfarben (Posaunen!) und Schattierung bis ins *pp*. (Zugleich beachte man die Motive einer umschwebenden Glorie in den Streichern!). So leitet der Weg wieder erst durch höchstes und schweres Bangen, durch die Mystik des Christus-Gedankens, ehe Bruckner wagt, zu den Worten „*Jesu Christe*“ schließlich den jubelnden Gloria-Tonfall mit vollster Kraft anzuheben und ihn zum Ausklang des „*Gloria Dei patris*“ überzuleiten. Bruckner kettet diese Worte aus dem vorangehenden Unison weiter, in wuchtigster Rezitation auf einem einzigen gehaltenen *d*, ohne sie dann noch wie Beethoven in der „*Missa solemnis*“ in die Amen-Fuge einzuschließen. Hier wären Schlußteil und Steigerung erfüllt, sogar die Haupttonart erreicht: wenn nun noch ein längeres „*Amen*“ folgt, so vereinigt auch dieses wieder Elemente aus dem klassischen wie aus dem dynamischen Formprinzip: jenem entspricht es als eine Art Coda in der Gesamtform, dieses kommt in der Steigerungsanlage zur Geltung; denn das „*Amen*“ nimmt nochmals, wenn auch mit neuen Motiven, genau die letzte Steigerungsweise des 3. Teiles auf, hebt wieder mit stillen innigen Tönen an und führt aus dieser Ansatzspannung zu noch übersteigerter Schlußkrönung. Zudem wendet sich diese Steigerungsanlage zur polyphonen Struktur: eine Doppelfuge, Thema und Gegenstimme gleich in der Exposition kombinierend, steigert in langsamem Zug, bis dicht vor dem Schluß nochmals eine Entspannung zu leisem Neuansatz eintritt, die erst den allerletzten Höhepunkt auslöst: dieser aber bricht wieder in harmonische Satzweise um; eine mächtige Orchestersymphonik braust über den voll akkordlichen, triumphalischen Chorausklang. Bruckner bringt selten solch jauchzenden Ausklang des „*Amen*“, hier ist er dem Gloria-Charakter angepaßt und rundet, zugleich mit der Steigerungskrönung, zu dessen Anfang zurück.

Auch neue Orchestermotive dringen mit dem *Amen* ein: die ruhig schreitende Achtelbewegung in den Bässen, ein häufiges Tonsymbol der vorklassischen Polyphonie, zugleich aber ein höchst ausdrucksreiches chromatisches Achtelmotiv, das sich in den Streichern durch das reich fugierte Stimmengefüge schlingt. Dieses selbst erweist nicht nur innerhalb des ersten größeren Werkes bereits Bruckners überragende technische Bewältigung, sondern schon den Fugentypus, dem Bruckners Kirchenmusik treu bleibt: strenge Exposition, dann aber freie Weitertürmung mit Anwendung aller Fugenkünste und -kleinkünste, aber meist ohne daß regelmäßige Durchführungsteile zu sondern wären. Auch das ist im Vergleich zur vorklassischen Fuge, namentlich seiner großen Vorbilder Bach und Händel, bedeutungsvoll als eine Abweichung, die nicht freier, „romantischer" Willkür entspringt, sondern der hochgenialen Rückanwendung der symphonischen Entwicklungsdynamik auf die Fuge: Steigerungskurven werden übermächtig gegenüber den Sonderungen[1]) in Teildurchführungen. — Die großen Ausgestaltungen des „*Amen*" knüpfen zwar an alte Tradition, sind aber auch Ausdruck des großen Erlösungsgefühles, das Bruckner mit dem Ende an sich verbindet, und das gibt ihnen auch die besondere musikalische Eigenart: der Zusammenhang mit der Gestaltung des Endereignisses in den Symphonien tritt schon bei der D-Moll-Messe trotz der Fugenstruktur hervor, ein Beweis mehr, wie innig diese Auffassung des Endes bei Bruckner mit religiösen Empfindungen verknüpft war.

Etwas vom Gloria-Charakter spielt auch in das Credo hinein, was sich gleich anfangs in einer Verwandtschaft der Orchestermotive (Sechzehntel) mit denen des vorherigen *Amen* äußert; auch das D-Dur ist beibehalten. In den Themenbildungen herrscht das Unison wieder stark vor und auch das Anfangsmotiv des Oktavsprungs kehrt einheitlich öfters wieder, wenngleich unter rhythmischen Veränderungen. Überhaupt stehen im ganzen Anfangsteil die kraftvoll komponierten Worte in enger Charakter- und Motivverwandtschaft, während zwischendurch wie im Gloria Gegensatzbildungen in den Singstimmen eintreten. Wie dort zieht sich aber

[1]) Diese liegen übrigens auch bei Bach und Händel keineswegs immer vor.

eine einheitlich fließende Orchesterführung durch das Ganze, welche die Teilgegensätze der Wortvertonung mehr in außendynamischen Schattierungen mitmacht. Fließende Entwicklung trägt also wieder die Absatzgruppierung, und das kommt hier noch in einer Erscheinung bei der Chorvertonung selbst zum Ausdruck: die ruhigen Teilgegensätze des Anfangsteiles sind allesamt nicht durch die f-Gegensätze wieder durchrissen, sondern schwellen in steigernder Entwicklung zu ihnen aus. Wie stark deren Übergewicht das Ganze beherrscht, geht z. B. auch daraus hervor, daß selbst die Worte „*et invisibilium*", in der Regel Anlaß zu besonderen Geheimnisakzenten, hier schlechtweg in den Kraftzug des Hauptthemas mitgerissen werden. Dieses aber ist vom allerersten Takt an bereits unter dem Eindruck der „*Resurrectio*" gebildet, bei der im Endteil („*et exspecto resurrectionem*") auch die gleichen Motive zum Vorschein kommen. Noch ein verborgener Motivzusammenhang herrscht vor: den ersten Teil hindurch kehrt wiederholt (erstmalig bei „*omnia saecula*") eine diatonisch sinkende Linie in den Oberstimmen wieder, wenn auch nicht in streng motivischer Wiederholung; es ist eine Grundbewegung, die zunächst an die erwähnte sinkende Sekundlinie vom Kyrie-Schluß (von den letzten 18 Takten an) knüpft und mit dem Schluß der Messe ihre Hauptbedeutung gewinnt. Mit Ende des ersten Teiles („*Qui propter nos homines*") fallen noch die Trillerfiguren des Orchesters, Motive des Frohlockens, auf, wie überhaupt der Jubilationston sich bis dahin (auch in den Orchesterfarben!) stetig steigert.

Zum Mittelteil, der gewohnterweise mit dem „*Incarnatus*" einsetzt (Adagio) leitet bereits ein geheimnisvolles Weben im Orchester über, das zugleich die neue Begleitfigur aus der bisherigen Motivik herausleitet, den Gruppeneinschnitt also auch wieder überbrückt zeigt. Im Übrigen ist der Gegensatz in jeder Hinsicht, schon durch die Fis-Dur-Wendung, auffällig. Seinem zarten Geheimnischarakter entsprechend treten auch die Soli ein. Jeder der drei Gedanken des Credo-Mittelteiles (Menschwerdung, Kreuzigung, Auferstehung) ist in gesonderten Motiven durchgeführt und auch durch ein Zwischenspiel eingeleitet. Beim „*Incarnatus*" bis zum „*Homo factus est*" fällt wieder zugleich mit der mystischen Weihe der schwere, tief symbolische Leidensausdruck auf. Vor dem „*Crucifixus*" setzt im Orchestervorspiel zugleich mit der erregteren Begleitung ein aufwärtsstürmendes Motiv ein (übrigens ein häufiges Beethovensches Gebilde), dessen Charakter mehr den Sieges- und Erlösungsgedanken

in den der Kreuzigung einwebt; überhaupt erscheint mit den dunklen Leidensfarben eine düstere Majestät, und auch die Führung der Singstimmen deutet zugleich die triumphalische Erlösung an, indem sie das Oktavmotiv des Satzbeginns wieder eindringen läßt. Nach dem „*Passus et sepultus est*“ leitet das längste der Orchesterzwischenspiele zum dritten der mittleren Teilgedanken, dem „*Resurrexit*“; Bruckner faßt darin weniger eine äußere Darstellung ins Auge, sondern die ungeheure Erregung im Weltgeschehen, die dann mit dem „*et resurrexit*“ unmittelbar in die Lichtvision eines langen, über drei Choreinsätze gehaltenen A-Dur-Akkords einmündet. Der ganze folgende Mittelteil, Wiederkunft und jüngstes Gericht, steigert das Triumphalische bis gegen die Töne des Credo-Beginnes zurück. Für Bruckner charakteristisch ist, daß die Schreckenstöne nicht erst beim „*iudicare*“, sondern schon in die Herrlichkeitsvision „*sedet ad dexteram Patris*“ eindringen; Bruckner sieht wieder das Leidenskönigtum, empfindet mit der göttlichen Majestät ein schweres Bangen, wie es für das Gewissen mit der Pracht dieser Vorstellung verbunden ist; daher bei diesen Worten zugleich mit dem gewaltigen Triumphzug die Klangeindüsterung (c-Moll-Wendung und Posaunenfarben). Erinnert man sich, wie auch in den Symphonien mit Vorliebe Höhepunkte zugleich eindunkeln (vgl. S. 546), so wird auch für diese formpsychologische Erscheinung der stark religiöse Einschlag, vielleicht die religiöse Wurzel deutlich. In der Vertonung des jüngsten Gerichts überwiegt bei Bruckner stets mehr der Eindruck des Majestätischen über das Schreckliche. Hier leitet auch die Steigerung gegen die Worte vom Sieg des ewigen Reichs hinaus. Vom „*iudicare*“ an kündigen sich ferner schon im Orchester allmählich die Motive des Anfangs an, auch die Tonart schimmert (vom „*cuius regni*“ angefangen) erst in einzelnen D-Dur-Akkorden durch, zuletzt in voller Wendung zu ihrer Dominante; (zwischendurch beachte man wieder die frohlockenden und flimmernden Trillermotive bei den Worten vom ewigen Reich). Im Orchesternachspiel (vor Tempo I) kommt auch deutlich zum Vorschein, daß das schon im Satzbeginn herrschende Sechzehntelmotiv mit dem des vorherigen *Amen* zusammenhängt. Indem nun die Reprise folgt, ist sie abermals ganz in symphonischer Art schon durch ein Hinsteigern gegen ihren Charakter und Vorentwicklung ihrer Motive dynamisch vorbereitet.

Die Stellung der Reprise schwankt bei den Klassikern besonders stark. Indem sie Bruckner zu den Worten „*Et in spiritum*“

verlegt, beschränkt er sich wie immer nur für ein kurzes Stück auf Andeutung der Wiederholung; schon nach vier Takten ist mit dem nächsten Teilsatz „*qui ex patre*“ nur noch der Anfang dem „*visibilium omnium*“ entsprechend gestaltet, dann aber weicht die Entwicklung wieder zu selbständigen Wegen aus. Selbst die Orchestermotive bleiben hier im Gegensatz zum Anfangsteil nicht die gleichen. Von den herrlichen Einzelheiten fällt besonders der Marschcharakter beim „*unam sanctam*“, als Symbol des Triumphs, auf. Auch das *Amen* ist hier in den allumfassenden Schlußjubel aufgenommen, unterbricht diesen nur einmal (21. Takt vor Schluß) durch Eindüsterung vor dem Ende, und seine Vertonung ist in die der letzten Textworte eingeschlungen. Auch die sinkende Sekundlinie (vom Schluß des Kyrie und dann des Endsatzes) ist im Endteil (am deutlichsten 25. Takt vor Schluß) wieder zum Vorschein gekommen.

Motivische Zusammenhänge werden aber vom Sanctus an deutlicher. Seinem Thema, das ganz den Verklärungsausdruck, des Palestrina-Sanctus erfaßt, folgen schon sehr bald, beim „*Dominus Deus*“, Akzente aus dem Credo-Beginn, wenn auch nicht in genauer Nachahmung. Sie sind auch schon Vorbereitung des kraftvolleren Zuges vom „*Pleni sunt*“, und man erkennt gleich wieder, wie das Prinzip der Überleitung in das der Gruppensonderung eingreift, ohne sie dabei aufzuheben. Schreitende Achtelbässe, wie beim *Amen* aus dem Gloria, unterspielen das „*Pleni sunt*“, lösen sich aber später wieder in verklärend getragene Achtelbewegungen anderer Stimmen; überhaupt ist in diesem Teile herrlich das Hinausschwellen zum Jubel des kommenden Hosanna mit Rückschwankungen zum seraphischen Sanctus-Charakter vereint. Und auch das *Hosanna* ist noch von solchen Verklärungstönen durchbrochen, erst mit dem letzten Schluß in volles Jauchzen ausschallend, das denn auch hier nichts irdisches mehr an sich trägt. So zieht hier durch die Formanlage ein Entwicklungsgedanke, der gegen die Wandlung hin erspannt ist. — Ihr folgt mit dem Benedictus der Ausdruck beseligten Friedens. Nach Brauch der klassischen Messe ändert es die Tonart, wendet aus dem immer noch im D-Dur gehaltenen Sanctus in die Subdominante. In Art eines Adagio-Anfangs zieht, wie es gleichfalls bei den Klassikern vorgebildet, eine Orchestereinleitung voraus, in deren Charakterwandlung bereits der Weg des ganzen Satzes vorgebildet ist: aus der milden Verklärung gegen das Froh-

locken, die Wiederkehr des *Hosanna* hin. Denn verfolgt man die langsame Anfangsmelodie, so erscheint sie schon vom 10. Takt an in eine Holzbläsermelodie weitergesponnen, die ihre Umbildung in doppelt so schnellem Rhythmus darstellt und auch nachher den Tonfall der Singstimmen beherrscht; in ihr tragen die punktierten Rhythmen, ganz wie in der polyphonen Musik von Bachs Zeitalter und auch oft noch bei Mozart, einen Ausdruck des Jauchzens und der Verzückung. In frohlockendem Charakter dringt auch zwei Takte später ein Sechzehntelmotiv der Violinen ein, sodaß im Laufe des Vorspiels die getragene Begleitbewegung des Anfangs Belebung und Auflockerung erfährt. Die Singstimmen, erst solistisch, heben über dem Zusammenhalt der gleichen weiterwirkenden Begleitmotive das „*Benedictus*“ in tiefernstem, langsamem Tonfall an, der dann in die punktierten Motive des frohlockenden Charakters übergeht. Die Formanlage ist deutlich dreiteilig. Ein Mittelteil mit neuem Thema (erst im Cello) und neuer Begleitbewegung (gleichmäßigen Achteln) setzt in der Dominante ein, in ihm steigert sich der Tonfall des Benedictus, gleichfalls im Jauchzen punktierter Rhythmik, bis ins Ekstatische, und ein längeres Zwischenspiel leitet zur Reprise, dem Wiedereinsatz des ersten Chormotivs; (vor dem überleitenden Orchestersatz beachte man im viertaktigen unbegleiteten Chor das Aufscheinen der für die ganze Messe bedeutsamen sinkenden Sekundlinie). Auch dem dritten Teil folgt ein ruhiges Orchesterzwischenspiel, in dem sich unter gelösten, weihevollen Triolenbewegungen bereits das Hauptmotiv des *Hosanna* vorbereitet, das dann auch in raschem Zeitmaß, unverändert aus dem Sanctus wiederholt, den Satz beschließt.

Das Agnus steht nach der durch Palestrina geschaffenen Tradition ganz unter dem Eindruck der Heiligung, die Verklärungstöne des Sanctus gegen erlösten, überweltlichen Frieden hin vertiefend. Der Charakter des Sanctus dringt auch stellenweise noch in Begleitfiguren auf. Mit dem Anfangsthema aber sind symbolische und dann im weitesten Sinne formale Rückschließungen zum ersten Messensatz vorbereitet. Zunächst kündet sich im Orchester in einer langen sinkenden, erst sogar unisonen Reihe die Sekundlinie an, die aus ihrem Aufscheinen in den bisherigen Sätzen hier zu ihrer Erfüllung kommt. Sie verliert sich zwar zunächst wieder, aber im Verlaufe des Satzes gießt sie sich mehr und mehr im Ausdruck des herab-

strömenden Segens über die Vertonung aus und wird schließlich zum eigentlichen Erlösungssymbol. Das Chormotiv des ersten Agnus hingegen, im 2. Takt darüber einsetzend, ist mit seiner steigenden Quinte eine freie Rückandeutung des ersten Kyrie-Motivs, hier in geläuterter Form aus der alterierten zur reinen Quinte gelöst. Nach dem ungemein ausdrucksreichen, kurzen „*qui tollis*" folgen wieder zum „*miserere*" motivische Rückbeziehungen; die ruhige Achtelbegleitung der Holzbläser läßt Stimmungen aus dem Mittelteil des Benedictus anklingen, wo aber das „*miserere*" (nach dem ersten Baß-Solo) vom Chor intoniert wird, da erscheint der Tonfall wieder, mit dem im Kyrie jedesmal (erstmalig im 25. Takt) die weihevollen Anstiegsakkorde des *Eleison* vorbereitet wurden; auch hier zielt mit dieser Motivandeutung die Spannung auf den Wiedereintritt jener Akkorde; sie folgen nicht sogleich, sondern im Umbrechen zu Klagetönen des „*miserere nobis*" schließt das erste *Agnus*. Das zweite beginnt mit den gleichen Motiven, bringt mit dem „qui tollis" eine bedeutende, von hocherregtem Triolenmotiv durchsetzte Steigerung und läßt auch beim *miserere* wieder die gleichen Motive aufscheinen. Ebenso setzt das dritte *Agnus Dei* mit den gleichen Motiven an, leitet aber dann mit dem „*Dona nobis pacem*" in die breitausströmende Schlußgestaltung. Chor und Orchester bringen hiezu die gleichen Motive, die im Credo beim Satz „*Et vitam venturi saeculi*" samt dem zugehörigen *Amen* erschienen waren[1]) unter Übertragung aus dreiteiligem ins vierteilige Taktmaß. Dazu kommt nun, daß damit auch im Gesangsmotiv des „*Dona*" die sinkende Linie wieder aufgegriffen ist, die ebenso im „*Et vitam*" in kurzem Ansatz vorlag, auch gleich im *Amen* dort in längerem Zuge folgte, ganz ähnlich wie nun hier schon mit dem ersten Höhepunkt zum Worte „*pacem*" (16. Takt nach dem „Allegro"). Unmittelbar darauf setzen noch andere Kyrie-Motive ein: das „*Dona pacem*" intoniert zweimal (in den Frauenstimmen) jene *Kyrie*-Wendung, die im 1. Satz dem zweiten Anstieg des akkordlichen *Eleison*-Motivs voranging (34. Takt), als eine zur Höhe drängende Umkehrungsbildung des chromatischen *Kyrie*-Motivs vom 25. Takt, das sich auch hier schon im ersten und zweiten „*Agnus*" in Spannung gegen jene choralartigen Akkorde hinaus öffnete; gleichzeitig setzt zudem schon in den Violinen das

[1]) Hierauf weist auch Max Auer („Bruckner als Kirchenmusiker"), unter der Bemerkung, daß Bruckner darin die Idee des Friedens im ewigen Leben symbolisieren wollte.

Triolenmotiv ein, das im Kyrie diesen Akkordanstieg umspielte, und er selbst folgt vier Takte darauf, im feierlichen *pp* die Schlußerhebung einleitend. Auch das Motiv des Oktavsprungs folgt mit der Rückentwicklung, und die sinkende Sekundreihe breitet sich über diese wie im zweiten Kyrie. Max Auer hat Recht, wenn er auf die Ähnlichkeit mit „Parsifal"-Klängen weist, die damals noch gar nicht geschrieben waren; an die Gralsenthüllung aus der Schlußszene gemahnt Charakter wie Motivik. Die sinkende Sekundlinie geht dann auch ins Chorunison über (mit phrygischem Tonfall schließend), zieht sich dann noch in langen Zügen durch das Orchester, bis über den letzten Chor in den Schlußabklang des Nachspiels, überall breit ausströmend. Vor dem letzten Choreinsatz schon dringen im Orchester wieder mit den Quintsprüngen Andeutungen des ersten *Kyrie*-Motivs vor, und im letzten Nachspiel erfährt dieses noch eine Engführung. So ist nicht bloß eine Rückrundung zum Anfang in motivisch-formaler Hinsicht vollzogen, die geistigen Zusammenhänge von Bitte und Erlösung, der Grundzug des ganzen Messentextes, finden Ausdruck und erfüllen sich in motivischer Symbolik. Die eigentlichen Erlösungsmotive, die ansteigenden Choralakkorde und das Gegenbild der herabströmenden Gnade (sinkendes Liniensymbol) beherrschen den Schluß.

Nicht unmöglich, daß der Brucknersche Finale-Gedanke, der Wiederausbruch des Themas aus dem 1. Satz, von hier aus wach blieb, bis er in den Symphonien seine Gestaltung erfuhr. Die freilich mußte eine andere sein, gegenteilig in gewissem Sinne werden, Ergebnis von Kampf, Aktivität, Verdichtung, während hier ein gelöstes Entströmen aus der Wandlung der Messe vorliegt, deren Endteile ganz in überweltlichen Frieden verwehen, in ihrem Überwinderausdruck fast eher eine Passivität tragen. Beide Ideen aber, beide dynamischen Gestaltungsarten, erscheinen dann in Bruckners letztem Satz, dem Adagio der IX., vereinigt.

## Messe in E-Moll

Entstehung: 1866; Revision 1885. Uraufführung: 29. September 1869 unter Bruckner. Erste Konzertaufführung: Wien, 17. März 1899 (Akadem. Wagner-Verein unter Neubauer).

Stilistisch, formal und gar geistig ruhen in diesem Werke Probleme der allergrößten Art. Zart und asketisch wie ein großer Marienhymnus, geht es von ganz anderm Grundstil als die beiden

andern Messen aus. Schon die äußere Besetzung, deutlicher noch die Technik weisen darauf, daß diese Messe ganz dem Geiste der alten Chormusik römischer und venezianischer Schule vom ausgehenden 16. Jahrhundert enttaucht; zwar liegt keineswegs archaisierende Stilnachbildung vor, die Abweichungen sind reich, die Auseinandersetzung und Vereinung mit hochromantischem Empfinden ein Hauptproblem, aber sie gehen vom Urgrund jener älteren liturgischen Messenkunst aus, strömen gegen das Empfinden der neuen Zeit und durchhauchen es mit einem Geiste, der hier eine stilistische Neuschöpfung wachruft, dem Einzelwerk typische Bedeutung verleiht. Schon die Besetzung ist keine rein vokale, weicht aber doch recht deutlich vom eigentlichen Instrumentalstil ab, scheint ihn sogar geradewegs auszuschließen: zum achtstimmigen gemischten Chor treten 15 Blasinstrumente[1]). Und dennoch ruht das Werk im Chor[2]). Mochte auch die Rücksicht auf eine Aufführung im Linzer Dom der unmittelbare Anlaß zu dieser Besetzung gewesen sein, das Fehlen der Streicher entspricht auch der Stilanlehnung an eine Zeit, da sie noch nicht mit ihrer sensitiveren Tonerzeugung durchgedrungen waren, es liegt etwas keuscheres, dem altkirchlichen Charakter näher kommendes, zugleich ländliches in der Bläserbesetzung, der aber die hochfeierlichen Töne darum keineswegs fehlen.

Gegenüber der D-Moll-Messe bedeutet dies Werk eine Reifung, daß man glauben könnte, nicht zwei sondern zwanzig Jahre lägen

---

[1]) Je zwei Oboen, Klarinetten und Fagotte, vier Hörner, zwei Trompeten und drei Posaunen. Auch die Flöten fehlen also und scheinen mit ihrem hellen Ton der Bruckner vorschwebenden Klangmischung nicht mehr entsprochen zu haben.

[2]) Die Messe ist auch in einer Bearbeitung mit bloßer Orgelbegleitung durch Vincenz Goller (in der Universal-Edition, Wien) erschienen und in dieser Form nun weitaus leichter einer allgemeinen Verbreitung zugänglich. Es ist ein Musterstück künstlerischer Übertragung, ganz aus dem Geiste der ursprünglichen Klangfarbe und des ganzen Werks unter keineswegs pedantischer Übernahme der Orchesterstimmen in die Orgel durchgeführt; stellenweise, namentlich im Benedictus, werden die Abweichungen ziemlich selbständig. Bruckner hätte sicherlich Gedanken und Ausführungsweise voll gebilligt. — Wohl zweifellos ist übrigens Orgelbegleitung auch bei der ursprünglichen Bläserbesetzung angebracht und erwünscht, trotzdem sie Bruckner nicht ausdrücklich in die Partitur eintrug; sie soll nach freiem Ermessen gespielt, je nach Register- und Raumverhältnissen verteilt werden, aber bei den Stellen schweigen, die ausdrücklich als a cappella-Klänge herausscheiden.

dazwischen; aber Bruckners Wege sind selbst voller Mystik, scheinen oft die Persönlichkeitsentwicklung aus der Zeit zu verschieben. Der neuartige Versuch ist vollendet in der Technik, die er als Grundvorbild nimmt, und vollendet in dessen Stilbeherrschung bis zur Fähigkeit der Stilüberwindung; für den damals erst knapp am Anfang des symphonischen Schaffens stehenden Bruckner ist das Werk nicht Zeichen der Reife sondern der Überreife. Dennoch ist es gerade das Herausschwellen des hochromantischen Klangstiles aus dem Urschoß der katholischen Chormesse und damit auch dem der abendländischen Harmonik, was geradezu ein Bild des werdenden Bruckner in seiner Entwicklungswende zeigt (vgl. auch S. 108). Und wunderbar ist es, wie auch die in romantischen, sogar hochchromatischen Stil übergehenden Teile gleichwohl von Elementen des altkirchlichen Charakters durchsetzt sind.

Wie die Setzweise so ist mit der Umgehung des klassischen Instrumentalstiles auch der Grundcharakter der einzelnen Sätze reiner nach dem kanonisierten Vorbild der Palestrina-Messe gewahrt. So wenig wie die Massenentfaltung und die modernere Stilausschwankung ändert daran die plastischere Motivbildung und Einzelcharakterisierung, die namentlich im Gloria und Credo stellenweise weit und kühn aus dem Untergrund auskreist; im Ganzen bleibt alles einheitlicher noch als in den zwei anderen Messen in den umspannenden Grundcharakter eingeschlossen, von dem sich hier solche Einzelheiten — wenn man einen Vergleich anwenden darf — mehr in Relief als in Vollplastik herausheben. Nebst aller Durchgeistigung gehört hierzu eine Formkraft, deren Genialität man schon an dieser Messe hätte erkennen müssen, und insbesondere die Fähigkeit, aus allen Einzelheiten stets auf das Ganze gerichtet zu bleiben. Soweit in dieser Messe die Motive nicht in stärkerer Charakterisierung von Einzelheiten heraustreten, verbleiben sie ganz im Typus der schlichten, gregorianisch beeinflußten Motive der Palestrina, Lasso, Willaert, Andrea und Giovanni Gabrieli der Nanino, Vittoria, Suriano, Anerio, Allegri, Benevoli, Lotti und anderer Meister römischer und venezianischer Schule wie ihrer jüngeren Nachfolge. Doch während nun bei jener plastisch-darstellerischen Motivbildung der klassischen und neueren Zeit, wie auch in Bruckners anderen Messen, das Empordringen zur Höhe überwiegt, herrscht hier wie bei der alten kirchlichen Mehrstimmigkeit eher ein Herabschweben von der Höhe vor; es muß sich nicht gerade in durch-

gängig sinkenden Linien äußern, derart wie auch durch die ganze D-Moll-Messe eine motivisch hervortrat, sondern beruht oft mehr in leicht herabschwebenden, oft ekstatisch flugartigen Bewegungen, die zur Höhe ausgreifen, um wieder Raum für das langsame Niedersinken zu gewinnen. Gleich der erste Satz gibt ein Bild davon. In der neuen Melodik liegt mehr das Suchen, der Drang, das Zyklopische, wie es auch in den Mittelsätzen der E-Moll-Messe gelegentlich herausbricht, das Aktive, hier aber mehr wie in der alten Kirchenmusik das Erlöste, Passive, die Gnadenempfängnis; Friede und Heilsverheißung liegt in dem herabschwebenden, getragenen Grundzug, und es hängt mit dem Charakter der ganzen Kunstauffassung, auch mit der alten Vorstellung vom herabflutenden Engelsgesang zusammen [1]). Im Einklang damit steht noch eine andere, auch gleich im ersten Satz vorherrschende Erscheinung: der Ansatz aus den hohen Chorstimmen und das Herabsinken bis zum tiefen Chor.

Der schwebende, ätherische Eindruck der Palestrinaharmonie ist sofort mit dem Einsatz des Kyrie getroffen. Die Setzweise der Stimmen hält sich zunächst dünn ausgesponnen; in einer auch im ausgehenden 16. Jahrhundert häufigen Art sind die ersten Stimmeneinsätze nicht streng fugiert, aber in Andeutung von Fugierung gehalten, akkordlich empfunden und doch noch polyphon zerfasert, bald gegen akkordliche Verdichtung hinstrebend, bald wieder aus ihr sich herauslösend. Gleich die allererste Motivbildung ist asketisch, gregorianisch einfach. Der Gesamtaufbau des Kyrie läßt zwar wieder eine Dreiteiligkeit durchscheinen, aber keineswegs in gleichartiger Einschließung des mittleren „*Christe*“-Teiles, dynamische Entwicklungen überstreichen die Gruppierungen, und dieses Wechselspiel läßt sich schon in der Anlage des ersten ***Kyrie*** verfolgen. Reizvoll unterscheidet es sich hier in der Ruhe der schwebenden Chorklänge von der stürmenden Kraft der orchestralen Messen. Lange Zeit fluten die Klänge nur aus dem Frauenchor herab; man erkennt, über die sukzessiven Einsätze der Einzelstimmen hinweg, mehrere Neuansätze, und diese leiten über das Bild der Steigerungs-

[1]) Sehr schön schreibt Kurt Singer („Bruckners Chormusik“, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1924) von dem altliturgischen Grundcharakter dieser Messe (S. 87): „Ihre Farbe ist das Weiß des Altars, ihr Leuchten ist das des frühen Morgens, ihr einziger Schmuck ist die Reinheit des Stils“.

entwicklung, es sind nicht gerade Absätze aber verdichtete Ansatzpunkte in diesem ätherischen Klangatem. Schon der zweite (7. Takt) sammelt zu vollem Akkord, noch in halbtaktiger Sonderung; diese verliert sich mit der fortschreitenden Steigerung vor den nächsten Ansätzen, die sich aber klar aus dem Entwicklungsfluß herausheben, dreimal steigernd und dann zu ruhigem Abklang des Frauenchores verwehend. Zugleich aber mit der Steigerung wird bereits im Keime das Herausschwellen aus dem historischen Palestrina-Stil erkennbar, und dies weist im Kleinen schon auf ein Form- und Stilprinzip der ganzen Messe: die Abweichungen gegen das modernere Empfinden sind stets durch Steigerungen getragen, von ihnen hervorgetrieben, und aus Steigerungen wird oft eine Zusammendichtung ganzer historischer Steigerungswege. Mit welch feinem Stilgefühl dies durchgeführt ist, kann an diesem Anfangsteil umso eher beobachtet werden, als die Abweichungen aus dem Grundstil noch verhältnismäßig gering sind. Ungefähr — denn auch das gehört zur Technik, daß es hierbei keine strengen Abgrenzungen gibt — mit dem Neuansatz des 11. Taktes beginnen sich die Dissonanzen zu verdichten und kurz darauf schlägt auch (15. Takt) die Harmonik über die verhaltenen Klangwendungen des Palestrina-Stiles hinaus. Hier ist es noch insbesondere dadurch verschleiert, daß die einzelnen Tonfälle, z. B. auch das „*eleison*“-Motiv, ganz in Palestrinas schlichter Art gehalten sind, bei stärkerem Ausschwellen wird späterhin gerade an solchen Stellen der Übergang zu modernerer Melodiebildung bemerkbar. Immerhin deutet sich auch davon etwas an, indem zwar nicht das Motivbild, aber schon der Ausdruck — zugleich mit den gespannteren Dissonanzen — hier ein wenig aus dem Urgrund in größerem Affekt heraustritt. Dies bleibt gleichwohl hier keimhaft, aber umso geeigneter ist solche Ausgangsstelle für die Erfassung hochbedeutender Stil- und innerer Formvorgänge, die im Großen das Werk durchsetzen.

Auch der Wechsel der einzelnen Klänge wird an dieser Stelle etwas dichter im Vergleich zur ruhigen e-Moll-Ausbreitung des Ganzen, die übrigens viel phrygische Wendungen, insbesondere auch Ton und Klang der kleinen Sexte c bevorzugt; überall Stilgefühl und Einheit bis in die Fingerspitzen. In herrlicher Farben- und Stimmungswirkung folgt nun dem Frauenchor eine gleichartige (nicht gleiche!) Entwicklung im dunklen Männerchorsatz, mit drittem Ansatz zum Höhepunkt schwellend, auch hier unter ähnlichen

Steigerungs- und Stilerscheinungen. In beiden Teilen, dem der Frauen- wie der Männerstimmen, rückt das Schwergewicht gegen das „*eleison*", letzterer öffnet sich — ohne volle Abgrenzung — gegen den Mittelteil „*Christe*", nach D-Dur; (auch in der Tonartswendung zur großen Untersekunde spiegelt sich kirchentonartlicher Einschlag).

Für den Mittelteil blieb der volle Chor gespart, aber auch erst in sehr allmählichem Eintritt. Neuerdings schweben anfangs die Frauenstimmen allein herab, dann erst senkt sich die Klangfarbe zu tieferen Stimmen, aber nicht wie vordem unter Gegenüberstellung des Klangregisters, sondern in allmählichem Einfließen einzelner Männerstimmen, dann zeitweise unter Aussetzen und Wiederzutritt von Frauenstimmen, sodaß fast unmerklich die volle Chorstärke eindringt, ehe die massiven Höhepunkte einsetzen; völlig das Bild der Chortechnik des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Man kann auch leicht beobachten, wie die Begleitinstrumente sich dem einfügen und unterordnen, durchaus von der Chor-Vorherrschaft getragen sind. Die Motivbildungen wahren zunächst gleichfalls den alten Stil. Neu ist nur das „*Christe*"-Motiv, das „*eleison*" ist das gleiche; beide sind engstens ineinandergeschlungen, das erstere erfährt mit dem Einsatz der Männerstimmen (vom 9. Takt an) Umkehrungen in kunstvoller, aber freier Fugierung. Auch Diminutionen des „*Christe*"-Motivs (vom 8. Takt an) lassen es in die Züge des „*eleison*"-Motivs überfließen. Wo die fortschreitende Verdichtung zum ersten Höhepunkt gelangt (24. Takt), herrschen ganz die sinkenden Linien vor; weitere Übersteigerungen führen zu akkordlichen Höhepunkten, die sich im Ausdruck des Erbarmensrufs wie in den Klangbildungen selbst wieder aus dem altkirchlichen Grundcharakter herausheben und dann neuerdings gegen die Sphärenharmonien des Kyrie hin dominantisch lösen.

Auch hier deutet Bruckner die Wiederholung des Anfangs nur an. Schon die ersten Takte bringen kleine Abweichungen, dann geht es gleich in stärkere Veränderungen über, auch in der Klangfarbe: zuerst setzt zwar wieder nur der Frauenchor ein, aber die Männerstimmen folgen nicht wie im ersten *Kyrie* in gesonderter Gegenüberstellung, sondern fließen allmählich als Klangdunkelungen ein, zugleich rasch zu voller Achtstimmigkeit steigernd. Hier schwellen bald dissonante und auch in den Modulationen modernere Klangwendungen heraus, die Höhepunkte, Zusammenballungen zu Rufen des Erbarmens, sind ganz in akkordlichen Wirkungen gehalten.

Schon da aber bleibt Bruckners Stilgefühl zu bewundern, wie auch diese Abweichungen aus dem alten Kirchenstil keinen Augenblick den kirchlichen Charakter verleugnen, ja sie steigern ihn nur mit neuen Mitteln. Auf weitere Strecke als in den beiden früheren Teilen ist die beruhigende Rückentwicklung durchgeführt; dabei ist zu beobachten, wie das „*eleison*"-Motiv auch rein dynamisch den Ausdruck gelöster Flugausbreitung annimmt und die Klänge in ihr Verwehen auflockert (es ist die gleiche Bildung, die z. B. auch im Tedeum beim „*In aeternum*" wiederkehrt). Der gesamte Entwicklungsbogen ist im dritten Teil am weitesten gespannt; mehr noch als alle sonstigen Veränderungen gegenüber dem ersten Kyrie-Teil hebt dies die Dreiteiligkeit aus der Symmetrie, die Steigerungsdynymik durchschwillt diese wieder von innen auf.

Im Gloria gelangt das C-Dur zur Herrschaft, zu dem schon das Kyrie hinausstrebte. Doch wirkt zu diesem gleich der Anfang durch phrygische Wendung zurück. Fesselnd ist beim Beginn die Verbindung altkirchlicher mit moderneren Wirkungen. Jene liegen schon im Tonfall der ersten Melodie („*Et in terra pax*"), die gleich phrygisch schließt und unison (in den Frauenstimmen) gehalten ist. Schon damit ist auch die Einfügung in die Liturgie, das Anknüpfen an den ersten Gloria-Satz des zelebrierenden Geistlichen trefflich vermittelt. Dazu ertönt nun eine bewegtere Viertelbegleitung im Orchester (Fagotte), die wieder (wie in der D-Moll-Messe) bestimmt ist, die einzelnen Teilsätze zusammenzuhalten, die nach altem Gloria-Typus rasch durchkomponiert sind, unter mancherlei Themen- und Charakterwechsel. Freilich ist schon der Gloria-Charakter dieses Begleitmotivs stark ins Asketische abgeblaßt, wenn man es mit den Orchestermotiven im Gloria der beiden andern Messen vergleicht; er ruht eigentlich nur in der lebhafter wogenden Bewegung, im Übrigen liegen auch hier altkirchliche Momente; die Linie selbst zwar geht, auch vom raschen Zeitmaß abgesehen, über den altliturgischen Stil hinaus, vor allem infolge der Abstützung auf das Dreiklangsgefühl; aber nebst der tonartlichen Einschränkung und dem Unison fällt auf, daß sich diese Linie jeden Augenblick in Oktaven mit der Singstimme trifft; es ist eigentlich nur ein asketisches Mitgehen mit ihrem Unison, nur unter Umspielung mit anderm Motiv, und so verbindet Bruckner die orchestrale

Begleitidee mit einer sehr stark archaisierenden Wirkung. Es ist übrigens wohl möglich, daß auch alte Musik nach ungeschriebenem Brauch so ähnlich von Instrumenten begleitet wurde, wenn auch nicht gerade der reine a-cappella-Stil Palestrinas.

Von diesem Einsatz aus wachsen Klänge und Themen wieder zu modernem Musikcharakter heraus, stets auch wieder für einzelne Strecken in alten Stil oder auch nur seine Andeutung zurücktauchend. Jedenfalls ist dessen Gleichmaß im Gloria und Credo weitaus mehr durchrissen als in den Ecksätzen. Reizvoll ist es zu beobachten, wie gleich der Ansatz des „*Laudamus*" mit seinen lebhafteren Akkordfarben aus dem asketischen Unison des Orchestermotivs vermittelt ist, indem dieses im Takt zuvor zu chromatischer Wirkung übergeht. Unscheinbare Feinheiten dieser Art, anscheinend bedeutungslos, erklären dem näher Einblickenden manches von der gewaltigen Kunst, alten und neuen Stil zu einer wirklichen Einheit zu verweben, den alten Geist aus der romantischen Klangeinkleidung herausleuchten zu lassen. Im Übrigen mag es genügen, ohne Eingehen auf Einzelheiten den formalen Aufbau zu verfolgen: der erste Teil, bis zum „*Qui tollis*" reichend und mit geringen Unterbrechungen durch das anfängliche Begleitmotiv zusammengehalten, durchstürmt rasch einige Höhepunkte und Wiederentspannungen, wobei der Wechsel zwischen dem Gloria-Charakter und mystischen Wendungen schon durch den Text gegeben ist, die Einzelsätze aus beiden Gruppen übrigens untereinander durch Motivgemeinsamkeiten zusammenhängen; so sind die kraftvollen Stellen durchwegs im Charakter des „*Laudamus te*" gehalten und motivisch ihm verwandt, während auch der erste Anfang des „*adoramus*", „*Gratias agimus*", „*Domine Deus*" und „*Domine Fili*" Zusammenhänge zeigen, namentlich die beiden letzteren. Auch ist leicht zu erkennen, wie über die Teilsteigerungen eine Hauptsteigerung den Höhepunkt gegen den Schluß wirft, worauf eine kurze Orchesterüberleitung ausdrucksvoll den Mittelteil vorbereitet.

Dieser Mittelteil zeigt selbst dreiteiligen Entwicklungsbogen; bis zum „*Quoniam*" (G, Tempo I) reichend, ist er zu Anfang und Ende vom „*Qui tollis*" und „*miserere*" beherrscht, die in Motiv und Charakter engstens zusammengehören. Nur kurz hebt sich daraus das Stück von E bis F, auch tonartlich stärker zurückschattend; doch diese Abhebung ist keine ganz gegensätzliche: das „*suscipe*" vertieft zunächst den vorherigen stillen Gebetscharakter, nur mit dem Über-

gang „*ad dexteram patris*" ergibt sich ein stark herausragender Akzent, von dem sich dann die Wiederaufnahme des „*miserere*" scharf und gegensätzlich scheidet. Wiesehr aber Bruckner auf formale Zusammenschließung aller der Satzeinzelheiten bedacht ist, geht deutlich daraus hervor, daß er auch dies kurze Mittelstück (E—F) des Mittelteiles durch gemeinsames Orchestermotiv zusammenhält, trotzdem gerade die Worte „*ad dexteram patris*" als Einzelaugenblick für sich gefaßt sind. (Es ist übrigens die Vorwegnahme eines Motivs aus dem 1. Satz der „Romantischen Symphonie", auch hier als Ausbreitungsbewegung hervorgerufen.)

Beim „*Quoniam*" ist eine Reprise angedeutet, sogar nach viertaktigem Orchesterzwischenspiel, welches das anfängliche Begleitmotiv wieder aufnimmt. Die Chormelodie des Satzbeginns erscheint gleichfalls dem „*Quoniam*" unterlegt, aber gleich mehrstimmig durchgeführt und zu andern Entwicklungen überleitend. Unter diesen fällt wieder (bei H) das mystische Herausleuchten des Christusgedankens auf; auch hier beruht es im Aufglühen der Kreuztonartswendung unter Zurückschatten ins pp. Echt Brucknersche Ekstasen erscheinen gleich darauf beim Übergang der Worte „*Cum sancto spiritu*" zum „*in gloria Dei Patris*": letzteres erscheint nicht im Jubel, wie es insbesondere innerhalb des ganzen Gloriasatzes naheläge, sondern im herrlich mystischen Verblassen zu einer a-Moll-Wendung, und auch nach ihr fluten Steigerung und Rückgang ineinander, Höhepunkt der Kraft verbindet sich mit rückschattenden Tonartswendungen: ein feierliches As-Dur dringt heraus, doch auch zu ihm tritt gleich ein Orgelpunkt auf *fis*, der es in einen Spannungsklang gegen die kommende G-Dur-Auflichtung[1]), die Dominante der Satztonart, verwandelt. Diese Spannung öffnet sich gegen das groß durchgeführte *Amen*. Der ganze Weg des dritten Teiles und des gesamten Satzes mündet in die Sammlung zu diesem *Amen*, eine Schlußfuge ist es nicht als Anhang, sondern als Erfüllung der Steigerungen, die bis dahin stets durch die rasch durchkomponierten Einzelsätze durchrissen waren; so bringt das *Amen* auch die einheitliche Erfüllung des Glorias überhaupt. Wie dieses schon von Anfang an des eigentlich leuchtenden Jubelcharakters entriet, so erscheint auch dies *Amen* in gebrochenen, mystisch schmerzvollen Ausdrucksakzenten und steigert zwar zu großer Pracht, aber mehr in die kirchliche Weihe eines tiefen Friedens

[1]) Auf Grund der Bedeutung eines (alterierten) fis-(♭)a-c-es.

als in die frohlockend ausjauchzenden Gloriatöne. Es hängt mit dem weltferneren, asketischen Charakter der E-Moll-Messe im Vergleich zu den beiden andern zusammen.

Es ist eine Doppelfuge mit zwei gleich anfangs kombinierten Themen, und merkwürdig ist, wie auch in diesen ein altkirchliches mit einem moderner empfundenen Gebilde vereinigt ist; äußerst feinfühlig rundet Bruckner auch damit zu einem Charaktermoment des Satzbeginnes zurück, und von den beiden Gegenstimmen aus durchdringt dieser reizvolle Doppelcharakter in genialer Durchführung den ganzen Fugensatz. Das Hauptthema, im Alt (2. Takt nach J) ist chromatisch in seinem ersten Halbtonschritt und der darauffolgenden verminderten Quint, beide in ihrer sinkenden Bewegung geben dem Thema den Einschlag eines schmerzlich-leidenschaftlichen Affektes; dieser Anfang in Halbtaktwerten enthält gerade die dem Palestrinastil widersprechenden Fortschreitungen, als hätte sie Bruckner hier absichtlich zusammengedrängt; aber das Thema setzt sich über eine Viertelpause hinweg noch diatonisch in drei sinkenden Viertelnoten fort. Das Gegenthema tritt einen halben Takt vor dem Hauptthema, zuerst im Tenor, ein; es ist schlicht, ganz in alter Art, beginnt mit fallendem Quintsprung und setzt sich, ebenfalls über eine Viertelpause, in diatonischer Viertelbewegung fort, mit dieser übrigens ein wenig zum *Eleison*-Thema des 1. Satzes zurückweisend. Wesentlicher ist, daß diese Fortsetzung in Viertelnoten zugleich dem Ausklang des Hauptthemas ähnlich wird, wie auch der anfängliche Quintsprung eine ferne Beziehung zu dessen vermindertem Quintsprung enthält. Derlei keimhaftes Vereinigungsstreben in zwei gleichzeitigen und sonst gegeneinander gestellten Themen liebt Bruckner überhaupt, um so natürlicher vollzieht sich die Vereinung aus der ursprünglichen Spaltung. In beiden Themen herrscht übrigens der sinkende Zug. Trotzdem das chromatische das später einsetzende ist, kommt ihm die Bedeutung des Hauptthemas zu: es beherrscht die Gesetzmäßigkeit der Exposition, dann aber auch überwiegend die ganze Durchführung mit seinen beiden Bestandteilen; an der Exposition ist eigentümlich, daß erst zweimal das Thema auf gleichen Tönen (Alt und Baß) einsetzt, dann erst zweimal auf der Dominante (Tenor und Sopran). Bald nach der Exposition steigert sich der hochleidenschaftliche Charakter der Fuge, man erkennt leicht, wie immer dichter der in Vierteln sinkende Fortsetzungsteil des Hauptthemas vorherrscht, während sich in einzelnen Stimmen der chro-

matische Ansatzteil in halben Noten durchflicht. Für die Steigerungsdynamik ist es nun beachtenswert, wie im Hinstreben gegen einen Zielhöhepunkt beide Teilbewegungen des Hauptthemas in ansteigender Umkehr ins Drängen eingreifen: der chromatische Anfang zuerst im 5. Takt nach L (Alt), die Viertelbewegung gleich darauf, und in diesem Teile wird auch deutlich erkennbar, wie die Viertelbewegung aus dem Gegenthema bereits einheitlich in gleichartigen Zügen damit zusammenwirkt. Die ganze Steigerung sammelt sich zu einem breiten Höhepunkt (5. Takt nach M), und von ihm aus löst sich wieder ein Herabschweben sinkender Züge, die zu kurzem Halt auf dem E-Dur-Akkord führen. Er ist nur das Atemholen vor neuem Ansatz; genau wie in den symphonischen Steigerungen folgt ein Teil gepreßteren Charakters — die chromatischen und alterierten Fortschreitungen kommen hierbei dynamisch prachtvoll zur Geltung, auch Be-Tonartswendungen und viele Dissonanzen trüben die Klänge ein, und aus dieser Verdüsterung strebt nun die *Amen*-Fuge gegen die Helle ihres erlösenden Ausklangs. Es folgt eine nochmalige Steigerung, aber nicht gegen den Affektausdruck und auch nicht gegen Stimmenverstrickung hin, sondern gegen wuchtige Akkorde, über denen (von O an) das Hauptthema als Oberstimme dreimal mit seinem Anfangsteil ertönt; dann aber setzt es sich in milde gelöste Klänge fort: hochweihevolle Akkorde ertönen (vom 7. Takt nach O) über einem sinkenden Baß, der den Fortsetzungsteil des Hauptthemas, aber zu Halben gedehnt, darstellt. Alle die vorherigen gebrochenen Klänge und der gewaltige Drang der Fuge gehen in diese mildprangenden *Amen*-Akkorde auf, die auch selbst noch aus der Düsternis der Be-Tonarten gegen lichteren Ausklang hinausleiten. Seit Schuberts „Litanei" oder den Schlußklängen seines Liedes „Der Tod und das Mädchen" sind ähnliche Weihetöne ewigen Friedens in der Musik nicht erklungen. In ihr Aushallen dringt nochmals das zweite Teilmotiv aus dem Hauptthema, mit seinen drei Vierteln in Engführung zwischen Chor und Orchester. Ganz gleichartig wie bei der *Amen*-Fuge in der D-Moll-Messe sind demnach die Fugierungskünste reichlichst angewandt, ordnen sich aber einem Formverlauf unter, der von Steigerungswellen getragen ist, nicht von gesonderten Fugendurchführungen.

Das Credo steht gleichfalls in C-Dur, das Anfangsthema trägt wieder kirchentonartliche Merkmale. Auch hier fällt es aus der Art des wuchtigen, fast heroischen Credo-Tones in Bruckners

andern und fast allen klassischen Messen; etwas asketisches stimmt auch hier den Glanz herab, etwas litaneihaftes liegt in den gleichförmigen Wiederholungen des Hauptmotivs und vermischt sich seltsam mit seiner lebhaften Erregtheit. Altkirchliche Elemente dringen auch hier, genau wie im Anfang des Gloria, ein; schon der Thementonfall erscheint im Unison des Chores und hastet auch in Imitationen durch unisone Begleitung; mit dem Übergang in Akkorde (5. Takt) dringt sehr charakteristisch die Doppelquint des ersten Zusammenklangs heraus, g-d-a, ein stark altkirchliches, an frühe Mehrstimmigkeit gemahnendes Moment, dann allerdings geht es rasch in moderne Akkordwendungen: die Worte „*et invisibilium*" gewinnen gerade damit ihren zauberischen Geheimnischarakter. Auf längere Strecke hält sich wieder das Schwanken zwischen altkirchlichen und neuerem Tonfall, letzterer dringt hauptsächlich durch chromatische Töne in die vielen unisonen Hauptbewegungen ein; sie beherrschen in ihrer fast gebetshaften Monotonie noch eine große Strecke, nur für vereinzelte Augenblicke hebt sich eine Lichtfülle aus der gedämpften Mystik heraus, wie beim „*Et ex patre*". Der erste Teil reicht nun bis D, zusammengehalten durch das gleiche Hauptmotiv und nach Entwicklungsvorgängen in seine Form gefügt, die unsichtbar über die Einzelsätze ziehen: drei Ansätze mit dem Hauptmotiv streichen zunächst aus, der des Anfangs, dann auf gleicher Tonhöhe der bei A und, in deutlicher Steigerungsschichtung um eine Terz emporgerückt, der bei B, dessen gesteigerte Ansatzkraft in längstem Bogen bis C ausläuft; wer dies dynamisch verfolgt, spürt, wie mit dem nächsten Teilstück „*Qui propter nos homines*" die Auslösung dieses dreimaligen Ansatzes erfolgt und in kurzem Bogen zurückrundet[1]); eine Auslösung ist es weniger in der Höhenführung des Bogens, auch nicht in der Klangfülle, aber im gespanntesten Ausdruck, der hier, beim Gedanken an das Opfer für die Menschen, zu Klängen und Tonfällen umbricht, welche Akzente aus dem Charfreitagsmysterium des (damals noch nicht geschriebenen) „Parsifal" in Klang und Motivik vorwegnehmen[2]).

Der Mittelteil reicht, wie in der D-Moll-Messe, bis zum „*Et in spiritum*", umfaßt selbst die drei Teilsätze von Menschwerdung,

[1]) Als Einzelheit beachte man zu den Worten „*descendit de coelis*" (Niederstieg vom Himmel) die plastische Bogenwölbung, die sich der Tiefe zu noch im Orchester fortsetzt.

[2]) Vgl. III. Akt, 1. Szene, „Ob heut' sie nach Erlösung schmachten".

Kreuzigung, Auferstehung samt jüngstem Gericht, wobei der letzte Teilsatz den Höhepunkt und zugleich die Vorbereitung der Reprise, des dritten Hauptteiles enthält. Mit F-Dur-Wendung setzt das „*Incarnatus*“ als ein hochausdrucksvolles Adagiothema ein, seine Mystik leuchtet hell bei der Hinwendung an die Madonnengestalt, beim Worte „*Virgine*“, im A-Dur-Klang auf. Ein Neuansatz nach acht Takten wiederholt das Gleiche, aber unter bedeutungsvoller Veränderung beim Worte „*Virgine*“, einer Wendung nach As-Dur, in tiefsymbolischer Gegenwirkung zum früheren lichtumflossenen A-Dur. Die Klangdunkelung vertiefend, setzt das „*Crucifixus*“ in f-Moll ein, das sich schon tonartlich als Mittelgegensatz zwischen dem bisherigen und dem mit dem dritten Teilsatz „*Et resurrexit*“ wieder folgenden F-Dur abhebt, sodaß der ganze Mittelteil des Credo überhaupt auch selbst eine klare dreiteilige Gliederung enthält. Thematisch bringt der f-Moll-Teil nur einen Teilgegensatz; neue Klänge ertönen beim „*Crucifixus*“ selbst (schon Vorahnungen vom „Sanctus“ zu Beginn des Tedeums, aber auch mit den aufsteigenden Akkorden aus dem Kyrie der D-Moll-Messe in ihrem Weihecharakter verwandt); eine schwebende Rhythmusbewegung in großer Ausbreitungsfigur trägt in der Tiefe (Fagott, Klarinette) den Aufschwung der Klänge, die schon beim „*etiam pro nobis*“ das „*Incarnatus*“-Thema wieder antönen, aber unter Beibehaltung des Moll, während gleich darauf mit dem „*sepultus est*“ wieder ruhige Akkorde ähnlich wie beim „*Crucifixus*“ ertönen; damit enthält im Kleinen wieder der zweite, mit diesem beginnende Teilsatz (von E—G) auch selbst eine dreiteilige Anlage[1]). Sein kurzes Nachspiel mit den sinkenden Posaunenakkorden, die den Tonfall des „*sepultus est*“ fortsetzen, hebt den Gegensatz, der mit dem dritten Teilsatz, dem „*Resurrexit*“ einsetzt, wieder ins F-Dur. Seine Jubilation, später in einen richtigen Triumphmarsch übergehend, ist einer der größten und allereigenartigsten Tongedanken Bruckners. Zunächst bereitet er sich in einfachem,

---

[1]) Auch hier kann man wahrnehmen, daß nicht volle Symmetrie das Wesen dieser Dreiteiligkeit ausmacht, daß nicht genaue Wiederkehr des ersten Teiles im dritten liegt, vielmehr die dynamische Bedeutung einer Auslösung nach zwei Ansatzteilen, vgl. S. 460f. Überhaupt kann man bei Bruckner viel Vermittlungsformen zwischen klassisch-symmetrischer Dreiteiligkeit (A-B-A) und der von Lorenz als „Barform" bezeichneten Dreiteiligkeit beobachten. Doch findet sich das auch schon bei den Klassikern. Vgl. die Anmerkungen S. 461 und 850.

kraftvollem Akkordsatz vor; schon ehe er seine charakteristischesten Wendungen annimmt, dringen aber Motive ein, die gegen die spätere Wiederkehr des Satzanfangs vorausweisen, zuerst sehr verborgen. Schon im Chorunison des „*Et ascendit*“ liegt eine verhüllte Verwandtschaft mit dem Anfang (namentlich dem „*Filium Dei*“ als Umkehrungsbildung); während man dies noch für eine Zufallsähnlichkeit halten könnte, bricht das Rückstreben zum Anfang allmählich von dem Moment an hervor, wo kurz darauf vor dem „*Et iterum*“ ein lebhafteres Jubilationsmotiv im Unison der Holzbläser hinzutritt; auch dies erkennt man nicht sogleich, unfehlbar aber aus dem Verfolg der Weiterentwicklung. Dieses Achtelmotiv ist zunächst aus dem „*Et ascendit*“ bei H abgeleitet (man achte auch auf den geistigen Zusammenhang, der darin ruht), dann aber wird es zum eigentlichen Träger des „Gloria“-Charakters mit seinem frohlockenden, wieder rhythmisch punktierten Tonfall. Dieser Teil mit dem „*Cum gloria*“ ist als Triumphzug schon durch die marschartigen Bässe (Blechbläser) gezeichnet, die aber nur in primitivster Schlichtheit die Quartbewegung zwischen Grundton und tieferer Quint wiederholen; doch auch die Singstimmen bringen im Unison ein fanfarenartiges Motiv von Quint und Grundton; man glaubt an einen Zug durch Volk und Straßen, so erstaunlich ist in diesem c-Moll-Triumphmarsch die Einfachheit, man möchte fast sagen Blöße der Symbolik; aber sie steht in hochgenialem Einklang mit dem Grundzug des ganzen Satzes, auch in ihr liegt jenes fesselnd eigentümliche Gemisch von modernen und mystisch altkirchlichen Wirkungen; und so fällt auch auf, daß das Jubilationsmotiv der Holzbläser mit seiner Lebendigkeit etwas von der primitiven Monotonie des Satzanfangs vereint, in den es hernach auch rein motivisch zurückzuleiten bestimmt ist. Jedenfalls liegt auch in dieser Gloria- und Triumphdarstellung keineswegs ein Aufgleißen all des Glanzes, dessen der Chor Bruckners selbst ohne das Orchester fähig wäre, im Gegenteil, mit der Wucht verbindet sich eine unheimliche Blässe, mit der Kraft eine gewisse Leere, die Auffassung gemahnt an modernsten Geist (übrigens deutlich auch an gewisse Grundzüge Mahlers) und zugleich an altprimitivste Ursymbolik. Wer den Mystiker und den Titanengeist in Bruckner erkennen will, der vertiefe sich in diesen Messensatz, und dabei übersehe man vor allem nicht die unmittelbare Nähe solcher Klänge zu tiefkirchlichen, ja noch mehr, das Durchdringen schwer religiösen Geistes aus solch volksmäßig schlichter Gewalt.

In einem Augenblicke, da der Chor wenige Takte aussetzt, verliert sich das Jubilationsmotiv der Holzbläser in ein gleichförmiges Weben auf dem G-Dur-Akkord (2 Takte vor K), verlangsamt sich dabei zu Vierteln, und schon aus dieser Viertelbewegung springt unmittelbar ein Begleitmotiv hervor, das deutlich jenes vom Satzanfang wiederspiegelt. Doch ist dies noch nicht die endgültige Rückleitung zu diesem, nur eine abermals gesteigerte Rückannäherung. Über diesem Motiv (der Fagotte) zieht zunächst mit dem „*Judicare*" herrlich gesteigert der triumphalische Zug weiter, leitet nochmals zu Motiven und Charakter der früheren c-Moll-Stelle „*cum gloria*" zurück, wobei zum Worte „*iudicare*" noch gedrungener die schlichten marschartigen Quartbewegungen im Unison ertönen, hernach zu Oktavschritten geweitet, auch im Orchester herrscht wieder das Jubilationsmotiv der Holzbläser. Wo nun dieser Teil in die Reprise der Anfangsmotive, den dritten Hauptteil des Messensatzes (bei M, „*Et in spiritum*") übergeht, da gehört das Herausleiten des Anfangsmotivs aus der Achtelbewegung der Holzbläser, dem Jubilationsmotiv, zum Genialsten, was Bruckner an Formspannungen geschaffen hat. Zugleich wirkt dann die Wiederkehr des Anfangs bei M als beruhigende Auslösung in ihrer neuerlichen Monotonie. Den motivischen Vorgang genauer beobachtend, erkennt man leicht, wie zunächst das Jubilationsmotiv nur noch kurz in einem Einzelansatz mit seinen Achteln in den Holzbläsern ertönt (vorletzter Takt vor M) und hernach der Ansatz „*Et in spiritum*" diese letzte Figur wieder neu belebend und in genauer Auslösung der Form vom Credo-Beginn aufnimmt. (Noch eine überaus feine Einzelheit verdeutlicht den Übergang: der unscheinbare Unterschied zum ersten Credo-Takt ist die leichte rhythmische Punktierung im zweiten Viertel; gerade sie verbindet zur rhythmischen Punktierung des Jubilationsmotivs zurück.) Auch mit seiner c-Moll-Wendung bereitete das ganze letzte Stück schon die Wiederauslösung des C-Dur vor.

Im Übrigen ist auch diese Reprise nicht lange in genauer Anfangswiederholung gehalten. Aber das Hauptmotiv kehrt durch sonstige Verschiedenheiten in den rasch durchkomponierten Textsätzen wieder; das Feste, der Glaubensinhalt in einer formelhaften Gleichförmigkeit kommt hier prachtvoll zum Ausdruck, sehr markig z. B. beim „*Confiteor*" (O). Triumphalisches, fast wieder an den Mittelteil gemahnendes Unison erschien schon vorher bei der Bekräftigung der Glaubenseinheit („*Et unam sanctam*"). Nur Einzelheiten, wie

die dunklen Akkorde des „*mortuorum*“, unterbrechen das Hauptmotiv. Indessen erscheint vor dem Schluß noch eine leise Anspielung des „*Incarnatus*“-Motivs aus dem Mittelteil: der Anklang fließt bei den Worten „*Et vitam venturi saeculi*“ in die Züge des Hauptmotivs ein[1]). Auch solcher Gedanke des Aufscheinens von früherem Gegensatzthema kurz vor dem Schluß und inmitten seiner Ausgestaltung mit dem Hauptgebilde gemahnt an symphonische Vorbilder, schon der Klassiker. Das *Amen* beschränkt sich dann auf breite, machtvoll die Kirchenstimmung zusammenfassende Akkorde über wuchtigem Orgelpunkt.

Das Sanctus ist dem Kyrie sehr verwandt, in Setzweise und Motiven, steht auch wieder in e-Moll unter gleichartigen Hauptausstrebungen. Die Motivähnlichkeit beruht schon im Prinzip, die alten, ganz schlichten Messenmotive zu verarbeiten, im Besonderen gemahnt der Anfang des Sanctus-Themas an das des Kyrie und die Fortsetzung in Vierteln an das *Eleison.* Wieder herrscht der sinkende Linienzug überall deutlich vor und breitet namentlich über die spätere Sanctus-Entwicklung den Charakter des herabströmenden Segens. Wie im Kyrie schweben auch die Klänge erst aus dem hohen Chor in allmählicher Vollausbreitung zu den tieferen Stimmen herab. Das eigentliche Sanctus-Thema liegt zuerst im I. Alt; man erkennt deutlich, wie es nach seinen ruhigen zwei Anfangstakten zur Raumgewinnung für den großen sinkenden Zug der nächsten zweieinhalb Takte weiter ausgreift, der die abwärtsschwebende Dynamik des Anfangs erst recht ausprägt und steigert. Dies Thema ist sofort in strengem Quintkanon mit dem I. Tenor geführt, der einen halben Takt später einsetzt; diese zwei Stimmen bilden zunächst das Gerüst, die andern schlingen sich freier ein, allerdings auch ausschließlich mit mehr oder minder umgebildeten Teilmotiven aus dem Hauptthema. Im 7. Takt beginnt ein ganz gleichartiger Quintkanon zwischen I. Sopran und

[1]) Es fällt auf, daß auch in der D-Moll-Messe gerade das Motiv dieser Worte symbolisch mit einer späteren Stelle wieder in Verbindung gebracht wurde, allerdings mit einer anderen (vgl. S. 1215). Sicherlich liegt kein bloß formaler Grund bei einem Geiste wie Bruckner darin; es ist unvergleichlich, wie er oft formale und tonsymbolische Zusammenhänge zu vereinheitlichen weiß. Hier, in der E-Moll-Messe, ist auch die gedankliche Verbindung zwischen jenen Worten der Menschwerdung und der Aussicht auf das ewige Leben nicht schwer zu erkennen.

I. Baß, dann im 13. zwischen II. Baß und II. Alt, im 20. schließlich mit dem letzten noch übrigen Stimmenpaar von II. Tenor und II. Sopran[1]). Zu diesem kanonischen Hauptgerüst treten aber die übrigen Stimmen nicht nur in Imitationen, sie bewirken auch die allmähliche Steigerung, die sich dann (bei A) in die vollen Akkorde zum Worte „*Dominus*“ auslöst. Bis dahin ist auch das Sanctus asketisch in den Harmonien gehalten, aber ein kontrapunktisches Prunkstück ersten Ranges, von unbeschreiblichem Licht durchströmt, das sich in die Akkorde des „*Dominus*“ wie gegen ein strahlendes Gnadenwunder ausgießt. Ein solch reines kirchliches Empfinden steht in der ganzen romantischen Musik einzig da.

Man beachte auch nach dem Ausklang des „*Deus Sabaoth*“ die mächtige Wirkung der Raumweite in der breiten Chorpause, in die nur zart, wie von hohen Orgelregistern, die herabflutende Linie des Viertelmotivs ertönt (Oboen und Klarinetten). Von da rundet sich die Form einfach, vereinigt Gegensatz mit Gleichheit. Ersterer liegt, wie es beim Sanctus üblich, in der lebhafteren, triumphalischen Vertonung des „*Pleni sunt*“ usw.; hier erscheinen auch machtvolle, dem Anfangsteil gegenüber lebhafter modulierende, zudem aber nur gegen weihevolle Be-Tonarten eindüsternde Akkorde, mit dem „*Gloria*‘ und „*Hosanna*“ auch unisone Chorführungen, aus denen sich der Ausklang „*in excelsis*“ in wieder einfachen Klängen löst; ihre drangvoll aufwärtsstrebenden Oberstimmen wirken als eine große ansteigende und verlangsamte Umbildung des ersten Sanctus-Motivs. Aber mit dieser Gegensätzlichkeit zum ersten Teil des Satzes verbindet sich eine Einheit, indem nunmehr das Orchester dessen Motive übernimmt; schon beim „*Pleni sunt*“ setzt das erste Sanctus-Motiv im vollen Bläserchor ein (dabei auch wieder zwischen den Posaunen kanonisch geführt!), und auch das Fortsetzungsmotiv der sinkenden Linie folgt, bis in den Ansatz des „*in excelsis*“ hinein, das sich damit in seinem mächtigen Empor wie von einem fernweg hinabstreichenden Tiefenzug löst.

Das Sanctus schließt in G-Dur, gegen die geänderte Tonart des Benedictus wendend; in ihm erfüllt sich wieder die stetige, kirchentonartlich begründete Ausstrebung des e-Moll gegen das C-Dur. Es ist zugleich eine Wendung in weitaus sanftere Töne. Eine leichte Chromatik durchsetzt Hauptmotiv und Klänge, bei denen wieder

[1]) Auf diese Struktur weist schon Max Auer („Bruckner als Kirchenmusiker“).

in gar nicht genug zu bewunderndem Stilgefühl der alte, keusche Messenausdruck gewahrt bleibt und doch den Weg zu romantischen Klangmitteln hinausfindet. Das zart sehnende Motiv des „*Benedictus*“ löst sich nach mehrmaligem Ansatz in die unendlich friedvoll umfangende Vertonung der Worte „*in nomine Domini*“. Mit diesem geistig gegebenen Zusammenhang ist auch der erste Formbogen in Ansatzstrebung und milder Rückrundung ausgelegt; er schließt auf der Dominante (bei A) und damit ist auch der erste Teil überhaupt zu Ende, sofern man unter den Entwicklungsvorgängen wieder die Idee einer Dreiteiligkeit mit Reprise durchschimmern sieht. Aber wiesehr jene formbestimmend überwiegen, erkennt man schon an der Kürze des ersten Teiles; er ist selbst nur ein Ansatz gegen großes Wachstum, das sich schon in den Ausmaßen der nächsten Teile darstellt, vor allem aber aus dem Grundgedanken der breit ausströmenden Erlösung gegeben ist; die geistige Erfassung macht sich selbst die Form dienstbar. Bei A beginnt der zweite, dem Mittelteil entsprechende Ansatz mit den gleichen, wenn auch verändert ausgestalteten Motiven, nimmt sogleich weit ausschwellende Entfaltungen, über weihevoll dunkelnde Be-Tonartswendungen gegen einen As-Dur-Teil (bei D), in dem sich die Klänge zu weit verschwebendem Verklärungsausdruck ausgießen; das Hauptmotiv erscheint von hier an in den Bläsern, unter den höhenwärts verstreichenden Chorklängen, in einer Steigerung, die, wie im ersten Teil zuletzt (von E an), in Klänge tiefen Friedens zurückrundet. Sie öffnen sich mit einem G-Dur-Akkord gegen den Wiedereintritt des C-Dur und der Anfangsmotive[1]) nach einer anderthalbtaktigen Chorpause; aber auch über diese Reprise und den ganzen dritten Teil hinweg steigert sich die Entwicklung gegen den ekstatischen Ausdruck. Leicht getragene Verklärungsmotive in ihren typischen akkordlichen, großen Ausbreitungsfiguren überspielen auch durchwegs in den Bläsern die Entwicklung. Sie trägt zuletzt unmittelbar gegen das *Hosanna*, dessen heller Verzückungston nur Erfüllung des ganzen Benedictus darstellt, sodaß es sich hier nicht als neuer Teil sondert, auch nicht, wie gewöhnlich bei der klassischen Messe und auch in Bruckners D-Moll-Messe, als Wiederholung des *Hosanna* aus dem Sanctus eintritt. Ihm nähert es sich allerdings im Charakter seines großbogigen akkordlichen Abschlusses.

[1]) Das anfängliche Sopranmotiv liegt jetzt in den Männerstimmen, und ein wunderbar friedvoller Ausdruck dringt auch durch die ruhig darüber gebreiteten Stimmen des Frauenchores ein.

Die große Ruhe des Benedictus schwebt in das Agnus Dei hinüber. Den Anfang bilden wieder große Unisonwirkungen des Chores; das Thema des Orchesters gleicht im Anfangstakt dem aus dem Agnus der D-Moll-Messe, biegt aber dann zu geschlungenen Linienbildungen um, die wieder eine Verwandtschaft mit den Anfangsthemen des Gloria und Credo tragen und wie diese auch zunächst unison verlaufen. Dabei aber ist noch eine Erscheinung mit dem Gloria-Beginn gemeinsam: das Unison des Orchesters berührt sich mit dem des Chores in vielen Oktaven (schon im Ausgangston, dann im 3. und 4. Takt), und es liegt wieder ein archaisierender Zug darin, die Kontrapunktierung bloßer Umspielung anzunähern. Den ersten Takten folgt mit dem „*miserere*" ein Teilstück, das wieder im Satzstil etwa des Meßanfangs gehalten ist, unter sukzessivem, selbständigem Stimmeneinsatz zerfasertes akkordliches Bild trägt und dieses bis gegen kraftvollen akkordlichen Ausklang (Takt vor B) verdichtet; dabei ertönen im Orchester in akkordlichen Holzbläserfiguren wieder Verklärungsmotive aus dem *Benedictus*, im Chor nehmen die einzelnen Stimmen, namentlich die tieferen, zum Worte „*miserere*" ekstatische Dehnungen (bis zu Dezimen) an. Diesem hochstrebigen Verzückungsausdruck in den Linien entsprechen auch die ungemein herben Dissonanzbildungen. Als drittes Teilstück folgt (bei B) das „*miserere*" nochmals in ganz sphärischen, zarten Höhenklängen des Chores, wie in visionärer Erfüllung des inbrünstigen Erlösungssehnens. Somit entfaltet sich das erste „*Agnus Dei*" mit dem „*miserere*" über drei Teilentwicklungen, dem Unisonansatz, einem akkordlich verdichtenden Teil und dem weithinaus lösenden Chorausklang, der nach Ausdruck und Klangfarbe dem Widerspiel ferner, hoher Orgelregister vergleichbar ist; diese Anlage nun ist im Auge zu behalten, wenn man den genialen Formaufbau des ganzen Satzes übersehen will; schon an sich ist sie wunderbarer Ausdruck des Verklärungscharakters, sie erfährt aber eine Weitung und Erfüllung in dem dreimaligen Ansatz des „*Agnus Dei*", das schon aus dem liturgischen Text gegeben ist; denn es wiederholt sich zunächst mit dem gleichen Text bis zum „*miserere*", und wird dann ein drittes Mal mit der Fortsetzung ins „*dona nobis pacem*", der Friedensbitte, intoniert.

Verfolgt man zunächst den Verlauf des zweiten „*Agnus Dei*" (von C bis vor F), so erkennt man schon äußerlich vom Dominanteinsatz aus die drei gleichartigen Teilstücke wie beim ersten, nur unter Dehnungen und einer noch wesentlicheren Veränderung im

dritten, dem leisen Ausklingen im Chorsatz; hier erscheinen nämlich die reinen Chorklänge diesmal gebrochen und getrübt, auch gedunkelt, ehe sie sich mit dem letzten dominantischen Verklingen wieder gegen den klaren Erlösungsausdruck auflichten. Diese Eintrübung gerade im Teilstück des verklärenden Höhenausklangs bereitet, wie es Bruckners Art, die letzte Lösung vor . Im dritten Teil umspielen schon den ersten Choreinsatz, der (bei F) wieder in der Haupttonart erscheint und diesmal in zwei Unisonzüge zerlegt ist, Verklärungsmotive in den Holzbläsern, die sich hernach noch zu schwebenderen Motiven einer flugartig getragenen Dynamik auflockern (den gleichen, die in Symphonik und Chorwerken wiederholt genau wiederkehren). Schon vom „*dona*" an strebt die Vertonung gegen den gelösten Chorausklang hin, der den ganzen Messenschluß durchsetzt. Die beiden ersten Teile wehen mit dem „*miserere*" visionär gegen die Friedensstimmung des „*dona nobis pacem*" hinaus. Diese Gesamtanlage, die sich in drei Teilen erfüllt, dabei das dreiteilige Symmetrieprinzip zugunsten einer durchdringenden Formstrebung überwindet, entspricht vollständig dem Charakter, der seit dem Sanctus die Messe durchzieht und zeigt wieder in einem frühen Werk die völlige Vergeistigung der Form bei Bruckner.

## Messe in F-Moll

Entstehung 1867/68. Revision 1890. Uraufführung: Wien, Juni 1872 unter Bruckner. Erste Konzertaufführung: Wien, 23. März 1893 unter Josef Schalk.

Großgeartet über alle Maßen, trägt dies Werk gegenüber der E-Moll-Messe schon in den inneren Formzügen viel expansivere Wirkungen; man sollte nicht glauben, daß es vom gleichen Meister stammt, so grundverschieden ist es im ganzen Charakter. Weitaus mehr auch als die D-Moll-Messe zeigt es den Kampf des altkirchlichen Musikgeistes mit dem symphonischen. Die Anlage auf viel größere formale Ausmaße spürt man bereits an den einzelnen thematischen Ideen; ohne darum immer selbst lang zu sein, sind sie großquadriger, weisen ins Weite, nicht viele davon wären auch trotz der Einfachheit für einen a-cappella-Stil geeignet; schon die Konzeption widerspricht dem. Durchwegs sind auch die orchestralen Motive selbständiger, wie überhaupt die ganze Sprache des Orchesters. Besondere Bedeutung haben hier motivsymbolische Zusammenhänge zwischen den Einzelsätzen. Ferner wird auch bald erkennbar werden, daß die Gesamt-

anlage eine ganz bestimmte innere Verbindung zwischen den fünf Sätzen und monumentale Gruppierung um das übermächtige Credo, wie um einen mittleren Block, herstellt. Alles Vorherige strebt gegen ihn hin, die beiden Endsätze lösen sich von ihm; und wie auch dies in geistigen Zusammenhängen begründet ist, zeigt überdies die ganz ungewohnte Gestaltungsidee des Credo-Satzes selbst.

Der überlegene große Wurf, auch der Zusammenhang geistiger und formaler Ideen, stellt sich schon im Kyrie dar. Auffassung und Grundstimmung weichen vom Kyrie der beiden andern Messen ab; ohne daß der Grundton des Erbarmens fehlte, ja unter seiner leidenschaftlichen Steigerung, ist doch auch der Glorienschein einer Ausschau in die mystischen Herrlichkeiten über das Kyrie ausgegossen, in die kirchliche Düsternis fällt ein eigenartig matt strahlender Glanz; es ist nicht der Erlösungsaufschwung wie im Kyrie der D-Moll-Messe, sondern der Ausblick in eine düstere Pracht, die das zerrissene Dunkel nicht in ihr Licht auflöst. Mit den allerersten Tönen ist der dumpfe Druck gefaßt, auch die Erhebung ins Majestätische (vgl. die Ges-Dur-Wendung des 4. Taktes) und die ganze Stimmungs- wie die Formentwicklung in der Steigerung und der düsternden Rückentwicklung des kurzen Orchestervorspiels angedeutet. Symbolik der Trauer und Unerlöstheit liegt schon im sinkenden Anfangs- und Hauptmotiv, und es ist tief bedeutungsvoll, daß darin bereits eine Umkehrung des späteren Credo-Motivs, des Kernes vom ganzen Werk, verborgen liegt[1]). Ehe das sinkende Hauptmotiv im Chor einsetzt, erscheint im abklingenden Orchester (I. Violinen, 10. bis 12. Takt) ein Klagemotiv, das dem ersten Kyrie-Motiv der D-Moll-Messe sehr gleicht, wohl weniger in der Bedeutung einer absichtlichen Reminiszenz als einer typischen Ausdrucksbewegung des Flehens überhaupt.

In allen drei Teilen des Satzes, dem *Kyrie*, *Christe* und wieder dem *Kyrie*, kommt die Dreizahl der Steigerungsansätze zur Geltung. Gleich in deren erstem erscheinen Zwischenansätze leidenschaftlicheren Ausdrucks im Orchester (erstmalig im 14. Takt), und wenn man sie näher betrachtet, so erkennt man, daß sie motivisch (unter Beschleunigung) an das erwähnte Klagemotiv des ausklingenden Vorspiels anknüpfen; auch dies gewinnt formale und symbolische Bedeutung zugleich, indem sich das Motiv nachher über steigende Um-

[1]) Es deutet noch mehr die Umkehrung seines dritten als seines ersten Taktes an.



bildungen zu akkordlichen Ausbreitungsfiguren der Höhenumspielung und des Strahlenglanzes, umgestaltet. Aus der herrlichen Anfangsdüsternis hebt sich (mit dem 21. Takt) ein zweiter Ansatz in Des-Dur heraus, leicht gesteigert auch in den Orchesterzwischenspielen, und der dritte Ansatz (bei A) setzt zum ersten Male mit ansteigender Umbildung des Kyrie-Motivs ein, nachdem sie schon die vorherige Steigerung andeutungsweise aufscheinen ließ. Zur aufhellenden Tonartswendung (F-Dur) kommt die gesteigerte Durchsetzung mit dem Orchestermotiv. Jene geht wieder in die Parallele zurück: der erste Teil schließt in As-Dur.

Deutlicher und größer erscheint die dreimalig auswellende Steigerung im „*Christe*“ wieder. Sein Chormotiv ist zunächst noch einfacher. Einflechtung ausdrucksvollerer Solisten-Motive, auch einer Solo-Violine im Orchester bekunden gleich die subjektivere Differenzierung des Ausdrucks; in Bruckners Kyrie-Sätzen tritt diese stets beim „*Christe*“-Teil in Erscheinung. Trotz dieser Änderungen liegt wieder keine eigentliche Gegensätzlichkeit zum *Kyrie* vor, vor allem das „*eleison*“ ist gleichartig, und die Rückwendung zu Gemeinsamkeiten wird gleich mit dem zweiten Ansatz (bei B) deutlicher: er wendet das „*Christe*“-Motiv in geradlinigen Anstieg, wodurch eine verlangsamte Umkehrung des „*Kyrie*“-Motivs zum Vorschein kommt, der erhöhte Steigerungsansatz zugleich seinen dynamischen Ausdruck findet. Auch motivsymbolisch gewinnt der Übergang aus der anfänglich gewundenen Linienform des „*Christe*“-Motivs in den Aufschwung seine Bedeutung; aller innere Weg des Satzes ist Kampf um die Erlösung. Der dritte Teilansatz des „*Christe*“ bringt dann im Chor (vom 9. Takt nach C) weiter ausgreifende Melodiebewegung, es herrscht der Ausdruck der Umfassung. Man sieht, wie Dynamik und Symbolik stetig Hand in Hand gehen, der Zusammenhang von Form und Geist schon in den Keimgebilden, den Motivlinien, seinen Sinn gewinnt. Dabei sind die drei Steigerungswellen des „*Christe*“, also des gesamten mittleren Satzteiles, durch gemeinsame Orchestermotivik zusammengefaßt, ferner durch Motivverwandtschaft, die immer wieder durch die einzelnen Änderungen der Gesangsmelodik durchbricht, ganz zu schweigen von der Wurzel all dieser Zusammenhänge, der Einheit in der ganzen stimmungshaften Grundspannung.

Vor dem dritten Satzteil, dem abermaligen *Kyrie* (D) erscheint im Orchester wieder wie zu Ende des ersten Vorspiels das Klage-

motiv. Dem ersten Ansatz, der unter vollerem Satz und lebhafterem Wogen der Begleitfiguren dem Anfang gleicht, folgt mit dem zweiten (9. Takt nach D) schon eine stärkere Abweichung; sie bringt gleich die steigende Umkehrungsform, (damit auch eine Wiederannäherung an den „*Christe*"-Teil) ist stärker modulierend gehalten und nimmt (namentlich von der strahlenden E-Dur-Wendung an) Anstiegsfiguren des Orchesters (in Sechzehnteln) stärker auf, die schon im „*Christe*" eingedrungen waren (die gleichen, die auch im Tedeum wiederkehren). Gemeinsam mit den stärker bewegten Motiven des Wogens heben sie diese Teilentwicklung in breite Steigerung und dem Verklärungscharakter entgegen, und noch mehr vollendet sich dies vom dritten Ansatz aus (9. Takt nach E). Hier beginnt aus neuem pp-Einsatz die stärkste Entfaltung, die den Höhepunkt des ganzen Satzes überhaupt erreicht, Klänge der Düsternis und Verzückung dringen ineinander, schon dem Gloriajubel entgegen; den Höhepunktsteil (Ces-Dur, 8 Takte vor G) durchrauscht eine mächtige Symphonik, an der besonders zwei Motive auffallen, das tiefste und höchste; ersteres durchwogt in Fortleitung der vorherigen Wellenbewegungen die ganze Tiefe, in düster-leidenschaftlichem Aufriß, letzteres, eine Umgestaltung der früheren Anstiegsfiguren, umspielt als strahlendes Höhenmotiv gleichmäßig kreisend die *Kyrie*-Anrufungen von Chorsatz und Solostimmen. Beide Motive kehren als Teillinien im 2. Hauptthema[1]) der IX. Symphonie wieder (vgl. S. 734), und das ist um so merkwürdiger, als unmittelbar darauf (nach G) die Stelle folgt, die Bruckner ins Finale der II. Symphonie aufgenommen hat (vgl. S. 812); dieser Kyrie-Teil muß für ihn besondere symbolische Bedeutung gehabt haben. Sie ruht zweifellos auch darin, daß er hier einen ganz tiefen Grundton seines mystischen Erlebnischarakters spürte. Der Höhepunkt dringt mit all seiner ekstatischen Durchwogtheit nicht zur Erlösung, sondern öffnet sich nur gegen ersehnte Heilsvision aus den düster-leidenschaftlichen Tiefenklängen heraus. Dies geht auch deutlich daraus hervor, daß noch ein Schlußteil folgt, der wieder im gebrochenen Ausdruck der Erbarmenssehnsucht das *Kyrie eleison* verklingen läßt; er löst sich im Chorsatz allein (2. Takt nach G) von der strahlenden Klangfülle des visionären Höhepunkts, als sollten nur die Stimmen der unerlösten Menschheit

[1]) Vgl. Nr. 26. Das Baßmotiv gleicht genau der dortigen Bratschenmelodie, das Violinenmotiv zwar nicht genau aber sehr stark der dortigen geschlungenen Achtellinie der II. Violine.

in ihm vernommen werden. Auch die sinkende Melodik dringt wieder vor und nimmt mit dem letzten Orchestereinsatz genau die Anfangsgestalt des *Kyrie*-Motivs an. Unvergleichliche Macht ruht in der Stille dieser urkirchlichen Klänge, zu denen hier der Satz wieder ausmündet und die auch unter all seiner Ausdrucksleidenschaft stets erspannt blieben.

Auch im Anfang des Gloria liegt eine sehr deutliche Vorankündung des Credo-Themas; die drei Anstiegstöne des Chors gleichen ihm, wie dort auch in Hörnern und Holzbläsern verstärkt, völlig; die chromatisch ansteigende Weiterleitung weicht zwar ab, aber in der sinkenden Gegenstimme von Oboe und Klarinette der beiden Anfangstakte ist sogar die Fortleitung des Credothemas (sein 3. und 4. Takt) bereits in Umkehrung vorgebildet. Dazu kommt auch schon die C-Dur-Tonart des Credo, ferner seine Instrumentalfarbe und eine Annäherung an sein Hauptthema im Gesamtcharakter, die über alle nachweisbaren Einzelzüge hinausgeht. Andrerseits liegen Zusammenhänge noch mit dem Kyrie vor. In den sinkenden Achtelmotiven der Streicher sieht Max Auer[1]) eine Verkleinerung des absteigenden Kyrie-Hauptthemas, und daß er Recht hat, geht auch daraus hervor, daß schon vom 6. Takt an im Baß mit dem Viertelmotiv eine Rückerinnerung an das gleichmäßige Baßmotiv des Kyrie-Höhepunkts (vor G) dazukommt. In der Formanlage führt Bruckner konsequent weiter, was ihm schon im Gloria der beiden vorherigen Messen vorschwebte: die vielen Textabschnitte gruppieren sich zu zwei, schon im Wortsinn vorgebildeten Gegensatzcharakteren, die erst im wiederholten Wechsel einander gegenübertreten und dann diesen Wechsel synthetisch zu einem Aufbaugedanken vergrößern, der den ganzen Satz umspannt; dabei faßt eine außerordentliche motivische Vereinheitlichung die Teilabschnitte zusammen, und auch das geschieht in einer Weise, die bereits auf den eigenartigen formalen Gedanken des nachfolgenden Credo-Satzes vorausweist. Das Gloria-Motiv kehrt bei allen Stellen, die eine Lobpreisung enthalten, teils genau, teils in Annäherungen wieder; auch die zwischendurch aufscheinenden Gegensätze aber hängen mit den Orchestermotiven des Gloria-Anfangs zusammen, drängen diese Gemeinsamkeit nur im Augenblicke ihres Eintritts durch Umbildungen

[1]) „Bruckner als Kirchenmusiker“ (Bosse, Regensburg).

etwas zurück, leiten aber aus solch momentanem Gegensatzeindruck gerade mittels dieser Motive wieder in die Hauptgebilde der Lobpreisung über.

Das aber verbindet sich mit kunstvoller Gesamtsteigerung zunächst des ersten Teiles, der bis E, zum „*Qui tollis*" wie in den früheren Messen, reicht. Dieser nämlich verläuft folgendermaßen. Beim ersten Einzelgegensatz vom Frieden auf Erden („*Et in terra pax*") ist der Chor (wieder im Unison) in gleichförmiger Gegenbewegung zu dem schon erwähnten Baßmotiv vertont, das sich aus dem Achtelmotiv der Streicher weiterleitet; schon das nimmt dem Gegensatz seine volle Selbständigkeit auch im Chor, es beweist zugleich aus dem Wortsinn, daß Bruckner mit diesem Baßmotiv, wie schon im Kyrie-Höhepunkt, ein Gegensymbol zu den Verklärungsmotiven der Höhe, dem Glorienjubel, erblickte. Dabei erfährt die Achtelbewegung in den Violinen eine Umgestaltung zu einem typischen, seit Jahrhunderten in der Musik wiederkehrenden Klagemotiv, den vorhaltsartigen Sekundbewegungen je zweier Töne; aber wie sehr häufig bringt dieser Einschlag des Klageausdrucks nur ein verzücktes Jauchzen in den Anbetungsausdruck (vgl. S. 1203), so auch kurz darauf beim nächsten Gegensatz „*Adoramus te*". Ihm geht mit dem „*Laudamus te*" das genaue Gloria-Thema wieder voraus, sogar dem schreitenden Charakter des Credo noch mehr entgegengesteigert (Marschrhythmus in der Pauke!). (Vor dem „*Laudamus*" wie auch hernach vor dem „*Glorificamus*" beachte man als Einzelheit die plötzlichen, jauchzenden Sechzehntelmotive der Geigen!) Mit dem „*Glorificamus*" nähert sich übrigens das Hauptmotiv mehr einer Umbildung, die auch das Credo-Motiv im späteren Verlaufe des 3. Satzes erfährt. Wie nun über die Einzelgegensätze eine Einheit übergreift, so gewinnt Bruckner aus dem Gegensatz an sich wieder in größeren Maßen die Formeinheit: beim „*Gratias*" tritt, durch kurzes Orchester-Zwischenspiel vorbereitet, ein noch stärkerer Mittelgegensatz des ganzen (bis E reichenden) ersten Teiles ein, aber auch diese Abhebung spiegelt nur im Kleinen die Gesamtanlage des Satzes voraus, der mit dem Mittelteil (vom „*Qui tollis*" an) seinen gleichartigen, gegen Stille und Geheimniston noch vertieften Gegensatz trägt[1]).

---

[1]) Es ist also eine gleichartige Formidee wie in den meisten der Brucknerschen Scherzosätze.

Die Abhebung beim „*Gratias*“ beruht vor allem darin, daß einen Augenblik nur das verlangsamte Begleitmotiv in Fortschreitungen von Viertel zu Viertel angedeutet ist; aber gleich sind wieder Ansätze des früheren Achtelmotivs eingestreut, das auch wie vordem nach dem „*Gloria*“ in die Vorhaltssekunden übergeht, dann wieder (beim „*propter magnam gloriam*“) ins ursprüngliche Begleitmotiv des Anfangs wieder ausbricht. Auch die Solostimme (Sopran) hebt das „*Gratias*“ stärker ab. So wiederholt es sich (nach B) leicht geändert im E-Dur und von da leitet das nochmalige „*propter magnam gloriam*“ zur dritten Teilgruppe des ersten Satzteiles über, die (von C an) im Charakter wieder der ersten näher steht. Aber der Weg über diese dreifache Teilgruppierung ist mehr der einer Gesamtsteigerung, indem sich über die Gegensätze hinüber vor allem der Gloria-Charakter überhaupt steigert[1]). Er beherrscht, auch in motivischer Einheitlichkeit der Orchesterfiguren, den großen Bogen vom „*Domine Deus*“ bis über die Worte „*Filius Patris*“, wobei wieder eine Teilabhebung durch das mystische pp bei den Worten „*Jesu Christe*“ entsteht. Durch die ganze dritte Teilgruppe (von C an) sind zu den Hauptmotiven noch Trillermotive eingeflochten, ähnlich wie im Credo der D-Moll-Messe, auch im gleichen Ausdruck des Frohlockens. So rückt der Höhepunkt des ganzen ersten Messenteiles wieder gegen dessen Schluß; ein kurzes Orchesternachspiel stillt die Bewegung ab, wobei die Bässe wieder Ähnlichkeit mit denen des Kyrie-Höhepunktes annehmen.

Der *Mittelteil* hebt sich im d-Moll ab, auch unmittelbar im Ausdruck des „*Qui tollis*“; schon dieses bereitet mit seiner Fortleitung in die Worte „*peccata mundi*“ die Chormotive des „*miserere*“ vor, die zunächst frei fugiert in weit ausgreifendem, hochausdrucksvollem Thema einsetzen. Auch nur der Anfang des Mittelteiles bringt thematisch etwas gegensätzliches, gleich die Weiterleitungen gemahnen verschiedentlich an Linienzüge aus dem ersten Teil. Das Gleiche gilt von den Orchestermotiven; ihre Abhebung birgt schon den Keim zur Wiederausfaltung in die früheren. Wie stark aber Bruckner auch innerhalb des Mittelteiles motivisch vereinheitlicht, geht daraus hervor, daß nach dem zweiten „*Qui tollis*“ das „*suscipe*“ die gleiche Thematik bringt wie vorher das „*miserere*“.

[1]) Das spiegelt sich auch tonartlich, indem bei C nicht das anfängliche C-Dur wiederkehrt, sondern subdominantische Wendung erst Auflichtung, dann aber noch stärkere subdominantische Dunkelung vorbereitet.

Auch im Laufe des Mittelteiles, gegen seine eigene Mitte zu (5. bis 8. Takt nach G), taucht sogar eine ganz deutliche Rückbeziehung zum ersten Gloria-Teil auf, indem die Worte „*Qui sedes ad dexteram*" wieder im Charakter und auch in der Tonartswendung (A-Dur) dem „*Glorificamus*" gleichen. Nach dieser Andeutung herrschen wieder die „*miserere*"-Motive, deren Gleichartigkeit den (bis H reichenden) Mittelteil zusammenhält. Als Einzelheit in ihm ist noch zu erwähnen, daß sich sein Begleitmotiv der akkordlichen Sechzehntelfigur (die gleich in seinem 2. Takt in den Violinen die Chormotive umspielt) im Takte von G wieder zur skalenartigen Anstiegsfigur aus dem Kyrie umlegt, und das ist um so bemerkenswerter, als dieser Takt auch sonst mit seiner E-Dur-Wendung an die Stelle gemahnt, bei der im Kyrie (s. dort 14. Takt nach D) diese Anstiegslinie am stärksten vordrang. Überhaupt fällt die Vorliebe für herausleuchtende E-Dur-Wirkung (wie auch beim zweiten „*Gratias*" im Gloria) auf, und auch das weist zum strahlenden, breiten E-Dur-Höhepunkt des Credo voraus.

Beim „*Quoniam*" (H) wäre nun die Stelle, wo Bruckner nach vielen klassischen Vorbildern und nach denen seiner früheren großen Messen die Reprise erwarten läßt. Sie kommt auch, nur in einer Abweichung, die bei Sonatenformen schon von altersher nichts ungewöhnliches ist: sie beginnt dort zuweilen mit dem Gesangsthema und so auch hier gleich mit der Thematik des „*Gratias*" (s. 19. Takt nach A), die einem gesangsthemenartigen Gegensatz entspricht; sie ist hier dem Text des „*Quoniam*" usw. unterlegt. Das hängt zweifellos damit zusammen, daß gerade ihr Motiv der Achtellinie mit den Vorhaltssekunden dasjenige ist, das auch den vorangehenden Mittelteil hindurch in der nur halbgegensätzlichen Thematik verborgen steckte[1]). Das „*Tu solus*" entspricht noch dem „*propter magnam*" aus dem ersten Teil, und damit ist auch seine Hauptmotivik wieder erreicht; ebenso folgt der abermalige Ansatz im E-Dur gleichartig. Wieder fällt der Rückgang ins weihevolle pp bei der kurzen a-cappella-Vertonung der Worte „*Jesu Christe*" auf, und auch damit erfährt, wie im 1. Teil, zugleich der Grundzug stetiger Gegensatzunterbrechungen des Gloria-Charakters seine Fort-

[1]) Ob auch gedanklich-symbolische Zusammenhänge hier mitspielen, bleibe dahingestellt; sie sind leicht und in verschiedentlichem Sinne zu knüpfen, doch haben gerade solche Ideenverknüpfungen sehr freies Spiel und müssen vor gewisser Schematik gewahrt bleiben.





setzung, hier zugleich unter Be-Tonartswendung, die sich besonders von der früheren und der noch kommenden E-Dur-Unterbrechung abhebt, dabei auch ein tonartliches Gleichgewichtsgefühl in den Ausschwankungen um das C-Dur erkennen läßt. Wo nun dieses mit dem nächsten Teilstück „*Cum sancto spiritu*“ wiederkehrt, erscheint die deutlichste Wiederaufnahme des Gloria-Themas seit der Reprise, zugleich aber in einer Veränderung, die (namentlich auch durch das Chor-Unison) eine noch deutlichere Annäherung an das kommende Credo-Thema darstellt. Auch das Orchester nimmt zwar das Achtelmotiv des Gloria-Beginns wieder auf, wandelt es aber besonders zu Anfang gegen eine Linienführung über akkordliche Töne, die bereits zu einem späteren Hauptteil des Credo (von F an) andeutend voraus weist. Noch im Zuge dieser Thematik werden die Schlußworte „*in gloria Dei Patris*“ erreicht, auf denen aber dann in ganz anderer Weise die Schlußgestaltung ruht. Zunächst tritt auch hier, zu den gleichen Worten samt dem *Amen*, noch eine Unterbrechung in stillen Tönen ein, aber diesmal gewinnt sie bereits die für Bruckner charakteristische Stellung eines Rückschlagens zu choralartigen, leisen Klängen vor dem Ansatz in die gewaltigen Endsteigerungen; auch das ist bemerkenswert, daß diese a-cappella-Akkorde wieder gegen E-Dur hinauswenden.

Die weitere eigentliche Schlußentfaltung erfolgt mit einer Fuge; auch in ihr ist etwas vom Charakter des Credo schon angedeutet, insbesondere schon dessen feierlich-marschartiger Zug in den rhythmischen Akkordschlägen der Streicherbegleitung; am Schlusse wendet sie sich dann auch mit den Chorstimmen gegen Credo-Anklänge hinaus. Die Fugierung selbst ruht im Chor, die Instrumente verstärken teils die Singstimmen, andernteils füllen sie den Satz durch symphonisch gehaltene Stimmen, viele Umspielungs- und Entwicklungsmotive und vor allem durch Unterlegung der kraftvollen Brucknerschen Baßstimmen. Die Schlußworte des Gloriatextes sind hier mit dem *Amen* gleichzeitig verarbeitet. Es ist eine der allergrößten, an kontrapunktischer Kunst wohl die reichste von Bruckners Fugen, übermächtig in Themenbau und ihrer Struktur, zugleich aus dem Formgefühl größter Gesamtarchitektur dem Gloria als krönender, großbogiger Abschluß eingerundet. Das Hauptthema, zuerst im Tenor intoniert, erstreckt sich über vier Takte, schließt mit den Schlußworten gleich das *Amen* ein; dessen Tonfall, die Anstiegslinie *c-d-e* des vierten Thementaktes

deckt sich mit dem Anfang des ersten Gloriathemas[1]), was noch mit dem Fugenschluß zu besonderer Geltung kommt. Die ersten wuchtigen großen Themenintervalle setzen sich so vom 3. Takt an in feierlich emportragendem Anstieg fort; näher besehen, birgt dieser die Rückleitung ins anfängliche Gloria-Motiv (*c-d-e*), die sich auch dann mit dem Fugenende von diesem Thema aus ergibt[2]). Überhaupt sind die inneren Strebungen und Entwicklungswege dieser Fuge eine Formtat allerersten Ranges, zumal, da sie mit höchsten Fugierungskünsten verbunden ist. Das Hauptthema erscheint zuerst in streng tonaler Quintbeantwortung durch die vier Stimmen. In diese Exposition schlingen sich nun thematische Gegenstimmen, durchwegs nur auf das Wort „*Ȧmen*" gesetzt; auch sie spiegeln den Gloria-Überschwang in ihren Riesenschritten. Ihre Zahl ist weder streng abzugrenzen, noch sind sie durchwegs streng zu scheiden, denn wie stets bei Bruckners unendlicher Melodie gehen sie vielfach in Übergangsbildungen ineinander; klar heben sich namentlich drei solche thematische Gegengebilde heraus: das synkopische mit dem sinkenden Oktavsprung (2. Takt nach K, Alt), dann das ausdrucksvolle, steigende mit dem Septsprung (Alt des nächsten Taktes), schließlich ein erst vom 9. zum 10. Takt nach K (im Tenor) eintretender Tonfall sinkender Sekunde (*f-e*) mit synkopischer Bindung des Anfangstones, die schon eine enge Verwandtschaft zum ersterwähnten Gegenthema (mit dem Oktavsprung), andrerseits zu den Spitzentönen (*f-e*) des zweiten darstellt; dies dritte Gegengebilde tritt in unauffälliger Herausbildung aus früheren Motivformen ein, ist anfangs unscheinbar, vereinzelt und absichtlich verschleiert; aber es gewinnt doppelte Bedeutung: einmal nimmt es den letztvorangehenden „*Amen*"-Tonfall des a-cappella-Chores vor dem Fugeneintritt (3 Takte vor K) wieder auf, dann aber dringt es in einem späteren Fugenteil in diesem Sinne sogar leitend hervor. Aber schon die Exposition erweist, daß mehrerlei Zwischenformen

---

[1]) Somit auch des kommenden ersten Credo-Themas.

[2]) Auch sonst ist es für die Choreinstudierung wesentlich, darauf zu halten, daß diese Anstieglinien des 3. und 4. Taktes trotz ihrer Ruhe nicht in der Spannkraft gegenüber den viel plastischeren zwei Anfangstakten nachlassen; denn auch schon dynamisch wird die Linie zum eigentlichen Vollender und Träger der eckigen Anfangssprünge, ferner aber ginge von der feierlichen Weihe der Fuge viel verloren, wenn man nicht den getragenen Ausdruck dieser Anstiegsbewegung zur Geltung brächte.

zwischen den erwähnten Gegenthemen herrschen: so wenn man das „*Amen*"-Motiv des Tenors im 8. Takt nach K betrachtet, das mit seinem Quartsprung vom Oktav- wie vom Septmotiv abgeleitet sein kann, wie überhaupt schon die Gegenthemen selbst durch ihre großen Sprünge mit Bruchstücken des Hauptthemas verwandt sind; im Laufe der Fuge vervielfältigen sich noch die Gegenstimmen zu weiteren, aber stets motivischen Umbildungen.

Aber Träger der Entwicklung bleibt wie stets das Hauptthema, und dabei entsteht folgender Fugenverlauf. Nach der Exposition durch die vier Stimmen setzen sich die strengen Themeneinsätze noch durch längere Strecke fort und wenden, stets von den hauptsächlichen Gegenthemen umspielt, bald nach der Mollparallele. Dann tritt auch das Thema in der Umkehrung ein, dabei gleichzeitig in Engführungen mit der Grundform, während sich die Gegenstimmen zu Achtelbildungen steigern. Gleichwohl ist von einer Sonderung in Einzeldurchführungen nicht zu sprechen (vgl. S. 1210); die Fugierung im Einzelnen bleibt die Innenkunst, aber den äußeren Verlauf reißen Steigerungswellen symphonischer Art mit. So erkennt man zunächst eine breite und drangvolle innere Verdichtung bis gegen M, und es ist charakteristisch für dieses Steigerungsprinzip, daß mit dem Höhepunkt auch symphonische Struktur die fugierte verdrängt; nicht ganz: im Baß und auch im Tenor dringen noch kraftvolle Intonationen des Fugenthemas heraus, aber über ihnen greifen mehr homophone Ansätze die Fülle zusammen und lassen dabei in akkordlichem Chormotiv jenes „*Amen*"-Thema herausdringen, das vorhin als dritte Gegenstimme zu bezeichnen war, das der chromatisch sinkenden, im Anfangston synkopisch gebundenen Sekunde; damit vollendet sich die Rückschließung zum akkordlichen „*Amen*"-Ausklang vor dem Fugeneintritt. Dies Motiv erscheint nun in chromatisch sinkender Sequenz und leitet eine Rückentwicklung des ganzen Bogens, der sich vom Fugenbeginn bis hierher rundet. Gegen den Höhepunkt hin erhitzte sich auch die Orchesterführung zu Tremolos, und über die Rückentwicklung breiten sich auch tremolierende Wellenlinien der Geigen; sie bereiten eine neue Steigerung vor und lassen schon ganz in Bruckners symphonischer Art in die Rückentwicklung zugleich weiterweisende, neue Erregungskraft eindringen. So gelangt jene auch nicht bis zu vollem Tiefepunkt, neue Einsätze des Hauptthemas (das sich für kurze Strecke ganz zugunsten des chromatischen Gegenthemas verlor) greifen ein, erst in wuchtig

verbreiterndem Ansatz (3 Takte vor N), dann in eine belebte Neusteigerung treibend (von N an), die sich ihrer Fugenstruktur nach als dichte Engführung darstellt. Wesentlicher aber ist eine Charakterveränderung: die tremolierenden Umspielungsmotive nehmen die Form lebhafterer und größerer Wellen an, und es dringt ein Geflimmer in den Satz, wie es in Ausdruck, Klangfarben und Motivik ganz die verzückten Heilsvisionen Bruckners kennzeichnet. Wo es gegen den Höhepunkt geht, verbreitern sich auch die strahlenden Wellenmotive und umzittern die Chorsteigerung, die sich zu den glaubensstarken, festen Zügen des letzten „*Amen*“ verdichtet; zuerst erreicht sie einen Höhepunkt auf breitem Quartsext-Akkord (20. Takt nach O) und schon vor diesem (10.—15. Takt nach O) nähern sich die Oberstimmen dem anfänglichen Gloriamotiv; man erkennt hierbei, wie sich dieses aus der Fortsetzung des Fugen-Hauptthemas (dessen 3. und 4. Takt) wieder herausbildet. Auch in dieser Steigerung verdichtet sich der Chorsatz allmählich gegen akkordliche Zusammenballung; sie bildet schon vor dem Quartsextakkord ein krönendes Klangmassiv, er stellt eine Verdichtung und Klangstauung vor der letzten Ausladung dar, und mit seiner Lösung folgt noch ein lebhafter Schlußausklang („Erstes Zeitmaß“), in dem sich aller Strahlenglanz leuchtend ausgießt. Es ist schon ganz die Endgestaltung der Brucknerschen Symphoniesätze, auch die Entwicklungsmotive gemahnen deutlich an sie; die tremolierenden Streichermotive umzittern die Klangfülle erst in ansteigend ausflackernden Linien, zuletzt in breiten akkordlichen Wellenbewegungen. Aber damit ist noch ein andrer motivischer Vorgang in ihnen gelegen: schon mit dem Eintritt ihrer steigenden Form („Erstes Zeitmaß“) erscheinen in Gegenbewegung der Bässe die Achtelmotive des Gloria-Beginns, und sie sind die genaue Umkehrung jener tremolierenden Höhenmotive, die übrigens vor der Ausbreitung in Akkordfiguren auch durch einige Takte ihre sinkende Gestalt annehmen; die Entwicklungsmotivik rundet somit zugleich in die Satzmotivik zurück. Doch das sind die Vorgänge der symphonischen Umspielung, die hier über die Fuge übergreift; auch die Chorthematik selbst sammelt sich aber zu den kraftvoll ausjauchzenden Zügen des anfänglichen Gloria-Motivs; es erscheint zwar nicht ganz genau, aber zunächst unverkennbar in der Anstiegsform (*c-d-e*), die zuerst zweimal das „*Amen*“ annimmt. Schon damit ist zugleich das kommende Credo-Thema wieder angedeutet, sogar noch klarer herausgebildet als in der Anfangs-

form des Gloria-Themas, aber die Fortsetzung deutet hier noch den weiteren Tonfall des Credo-Themas („*in unum Deum*“) an: im unisonen Amen-Anstieg gegen die Schlußakkorde hin, die nochmals einen A-Dur-Akkord aus dem breiten C-Dur-Glanz aufstrahlen lassen. Auch der Unisonaufstieg ist nur eine Annäherung an die Themenform des Credo, gleicht ihr nicht völlig, aber gerade dieses Hinstreben birgt nicht nur einen gedanklichen, sondern einen formalen Zug: mit dem Ende des Satzes verbindet sich die Hinstaffelung gegen den Mittelsatz.

Das Thema des Credo erscheint nun nach den vielen Vorandeutungen, insbesondere der letzten in der Gloria-Fuge, wie eine selbstverständliche Auslösung. Es ist der Mittelpunktsgedanke des ganzen Werkes, wie es im Grunde aus dem Messentext gegeben ist; aber hier ist es in einer Weise hervorgekehrt, die nicht nur den ganzen Satz zum monumentalen Hauptteil erhebt[1]), sondern sein Credo-Thema zu dessen Hauptinhalt und tragendem Motiv. Gerade die Intonationsworte des Credo sind sonst in der liturgischen Messe nicht mitkomponiert, auch Bruckners frühere Messen knüpften erst mit den Worten „*Patrem omnipotentem*“ an die „*Credo*“-Intonation durch den zelebrierenden Geistlichen. Wenn nun diese Anfangsworte hier wiederholt und in die Komposition einbezogen sind, so mag es nicht allein an einer Bestimmung der Messe für den Konzertsaal gelegen sein; Bruckner konnte die Eingangsworte des Credo schon für seine Formidee gar nicht entbehren, und dies bedang dann auch gleichartiges Vorgehen beim Gloria, d. h. gleichfalls Mitvertonung der Anfangsworte; wozu noch kommt, daß gerade deren Tonfall schon eine der Voranspielungen des Credc-Themas enthält, wie sie schon vom allerersten Messenbeginn an vorliegen. Durch die Sätze zieht ein inneres Gravitieren gegen den Credo-Gedanken hin, und sein Nachstrahlen in den späteren Sätzen wird noch zu betrachten sein. Es ist wohl das mächtigste „Credo“, das je die Kirchen durchhallte, wie die ganze Messenthematik scheint es den ganzen Messengeist und, wie es natürlich ist, Bruckners gesamte Religiosität in sich zu fassen. Im Satzverlauf selbst aber herrscht das Thema

[1]) Ein Brief Bruckners bestätigt die Mittelpunktsstellung auch hinsichtlich der äußeren Entstehungszeit; als das Credo vollendet wurde, waren die beiden vorherigen Sätze erst skizziert. (S. Schreiben an Weinwurm vom 7. I. 1868, mitg. in der Brief-Ausgabe von Auer, S. 89).

in einer ganz neuartigen Weise, indem es stetig wiederkehrend später sogar die Textabfolge mit der anfänglichen Glaubensbejahung durchbricht, sie triumphierend aus der Messe herausragen läßt. Das Thema selbst ist einer der großartigsten Gedanken, die Bruckner gefaßt hat. Es erscheint im Chorunison, sehr stark instrumental begleitet und umspielt; einzelne Fanfarentöne in den Trompeten und die Marschrhythmen in der Pauke vervollkommnen die Kühnheit des symphonischen Bildes, die gleichwohl nicht im entferntesten die kirchliche Wirkung zugunsten äußerlichen Effektes aufhebt, im Gegenteil ihre innerste Macht nur zum Ausdruck bringt. Dabei ist alles noch überstrahlt von Wellenlinien im leichten (Achtel-)Tremolo der Streicher; auch sie verbinden noch zum Gloria-Ende zurück; zugleich beruht es in der Symbolik des Credo-Gedankens selbst, wie ihn Bruckner hier erfaßt, daß er von einem Glorienglanz umschimmert ist. Im Thema liegt die Majestät des „Credo", ein echtes Gottesstreitertum, zugleich Wucht von Bauernkriegern und Kreuzzugsscharen und bei alledem etwas Hochverklärtes; gregorianisch im Tonfall, erscheint das Thema päpstlich in der kirchlichen Gewalt, dabei fast lutherisch in der Kraft der Selbstbehauptung; überhaupt ist es sinnfällig, wie sich dieser Satz trotz der urkatholischen Grundauffassung dem protestantischen Kirchenmusikcharakter Bachs nähert; sogar an den strahlend hellen, großquadrigen Klangstil von Wagners „Meistersingern" ist man zuweilen gemahnt [1]). Bruckners Seele ist weit und öffnet sich gegen ein echt renaissancehaftes Kraftgefühl; umso eigenartiger sind dann die Rückdunkelungen zu tiefsten Mystikertönen. Mit seinen kraftvollen, charakteristischen Grund-

[1]) Gleichwohl ist von „Anklängen" keine Rede; der ganze Satz gehört zu den urtümlichsten Schöpfungen aller Musik überhaupt. Hermann Kretzschmar, überall bedacht, Bruckner die Selbständigkeit abzusprechen, weiß von dem Thema zu berichten („Führer durch den Konzertsaal", II [1], 5. Aufl. S. 262): „Das ist bekannter österreichischer Kirchenton, es erinnert ganz direkt an das Credo der Es-Dur-Messe Franz Schuberts und es erfreut sooft es kommt, was ziemlich häufig geschieht." Hierauf findet sich selbst bei einem von Kretzschmarschen Anschauungen noch nicht überall frei gewordenen Buch wie dem über „Bruckners Chormusik" von Kurt Singer eine ganz treffliche Antwort: „Ein ‚bekannter österreichischer Kirchenton' klingt zwar wirklich in beiden Themen durch. Aber sonst ist eine Ähnlichkeit in Klang und Wirkung doch ganz und gar nicht vorhanden." Hält man die beiden Themen, das Schuberts und das Bruckners, nebeneinander, so erkennt man, daß nicht die geringste Ähnlichkeit vorliegt und erkennt dafür wieder an einem krassen Einzelbeispiel die Kampfmethoden gegen Bruckner.

harmonien wiederholt sich das Thema gleich ein zweitesmal zu den Worten „*Patrem omnipotentem*“, nach kurzem Zwischenspiel des Orchesters, das aus leiserem Neuansatz in diese Wiederholung hineinsteigert. Dieser unscheinbare Zwischenansatz verrät aus einer späteren Formidee seine Bedeutung, die er erst keimhaft vorbildet: er wächst im Schlußteil des Satzes zum Widerspiel leiser Verklärungsklänge, die zwischen den einzelnen Ansätzen des *Credo*-Themas herabschweben. Zunächst aber tritt der ganze Themenkomplex, der sich bis über die Worte „*factorem coeli*“ erstreckt, in Gegensatzwirkung zu den dunklen Geheimnisklängen des „*visibilium et invisibilium*“. Dabei beachte man, wie es gerade die Verklärungsmotive der Streicher mit ihrem Achteltremolo sind, die zu den tiefen Linien[1]) hinabsteigen (diese ähneln übrigens in ihrem gleichartigen Auskreisen wieder den Bässen des Kyrie-Höhepunkts vor G). Bei Bruckner gewinnt oft eine gleichmäßige Wiederholung den Charakter des Unheimlichen: so wiederholt sich hier auch gleichförmig ein Quartmotiv der Hörner (mit tiefen Holzbläsern), ebenso aber liegt im Verharren der Singstimmen auf gleichen Tönen viel vom Geheimnischarakter. Er steigert sich bis in die Fis-Dur-Wendung des Orchesternachspiels. Auch in diesem Teil herrscht, wie im Anfangsthema, die Neigung zu großen Unisonwirkungen. Sie vereinen seltsam den psalmodierenden Tonfall mit der kühnen Charakteristik der Orchesterlinien.

Im Großen sind bis dahin zwei Gegensatzcharaktere ausgeprägt, aus denen sich nun der ganze erste Teil (bis C), wenn auch nicht in gleichmäßigem Wechsel, aufbaut. Das Anfangsthema ertönt wieder auf die Worte „*Et in unum Dominum Jesum Christum*“, und gerade hier gewinnt wieder das plötzliche Umschlagen ins Moll jene tiefreligiöse Düsterungswirkung, die Bruckner regelmäßig mit dem Christusgedanken verbindet. Der Rückgang in die sinkenden Unisonlinien bis „*omnia saecula*“ deutet wieder die frühere Gegensatzstimmung an, wenn auch nicht bis zu gleichem Tiefendunkel leitend.

---

[1]) Man hüte sich hier wie in den folgenden Teilen, mit den sinkenden großen Unisonlinien des Orchesters ins Laufen zu kommen; gerade die gleichmäßige Achtelzerlegung bei den einzelnen Tönen in den Streichern vermittelt ein gewisses Gleichmaß mit dem Vorherigen, und eine falsche Verhetzung, oder gar „dramatisches“ Temperament würde diesen Stellen etwas von ihrer wunderbarsten Wirkung rauben. Dieser Satz braucht Zeit und Raum, sonst wankt er in seinem riesenhaften Gesamtgefüge.

Aus dem Hinstreben zu ihr erhebt sich neuerdings das Credo-Thema („*Deum de Deo*“), majestätisch im As-Dur; diesmal folgt ihm ein ganz anderer Gegensatz, ein Nachklang aus sphärischen Höhenweiten: die leisen Klänge eines Soloquartetts wiederholen, auf gleichem Akkord verschwebend, die Worte, und dieser Wechsel kehrt nochmals in C-Dur („*lumen de lumine*“) wieder. Das Zusammengehen harmonischen und formalen Aufbaus äußert sich in tiefkünstlerischer Weise, indem sich zum nächsten Hauptthemenansatz („*Deum verum*“) auch die weihevolle Schattierung in die Be-Tonarten steigert; es ist der mittlere Höhepunkt des ersten Teiles, von dem in großem Bogen eine Rückentwicklung weiterleitet[1]); in ihr deuten sich wieder die sinkenden Unisonlinien der Gegensatzteile an, wieder nicht bis zum ersten vollen Geheimnisdunkel zurücktauchend; denn aus ihrem Niedergang fängt sich eine Neusteigerung gegen das Anfangsthema („*qui propter nos*“), mit dem der erste Teil wieder sein C-Dur erreicht; in zwei großen Kurven senkt er sich mit dem Gegengebilde der unisonen Abstiegslinien zum stillen, tiefen Ausklang auf der Dominante (vor C). Der gesamte erste Teil ist somit höchst übersichtlich angelegt, in seiner Mitte über das Moll in die Be-Tonarten gewandt und zugleich gesteigert; über diese Hauptanlage leiten einzelne Steigerungswellen, die mit dem 1. Thema jeweilen ihren Höhepunkt tragen, mit den Gegengebilden die Rückentwicklung vollziehen. So schließt das Auf und Ab der Kurven die Gegensatzidee mit ein, überwindet das Gruppenprinzip und macht es sich dienstbar; daher gewinnt auch die motivische Vereinheitlichung der Gegensätze formale Bedeutung neben ihrer tief symbolischen. Ein ungewöhnliches Gleichmaß breitet sich über den ganzen ersten Satzteil, er stellt einen Triumph in der einheitlichen Bewältigung des Credo-Textes mit seinen vielfältigen Teilsätzen dar.

Der Mittelteil (von C an) umfaßt wieder in gesonderter, hier sogar sehr breiter Vertonung die drei Hauptgedanken der Inkarnation, Passion und Auferstehung. Er setzt unmittelbar mit

---

[1]) Wie aus Briefen Bruckners an Siegfried Ochs (mitget. in der Brief-Ausgabe von Gräflinger S. 99 und 100) hervorgeht, legte er großen Wert darauf, daß das ff-Des-Dur vollen Orgelklang erhalte: „Bei Des-Dur im Credo: *Deum verum de Deo*, bitte *Organo pleno*! Nicht Register sparen.“ In einem andern Brief knüpft Bruckner daran die Anweisung: „Aber im *Agnus* keine Orgel, außer beim letzten Unisono-fortissimo. Anfang *Benedictus*: Der Cellist soll viel Ton geben, sehr warm, stark hervortreten.“

einem Aufstrahlen nach E-Dur ein (vgl. S. 1242f.), bildet selbst seinen Mittelteil durch die Be-Tonartsdüsterung (Es-Dur) im Passionsteil und kehrt mit seinem dritten Teilgedanken („*Et resurrexit*") ins leuchtende E-Dur zurück, dessen Akkord auch (vor L) schließt[1]); aber eine weitere Symmetrie der Tonarten liegt noch darin, daß sowohl die anfängliche wie die letzte E-Dur-Strecke wieder eine Mittel-Abschweifung gegen die Be-Tonarten trägt. Hingegen wird die Symmetrie dieser drei Unterteile in der Formentwicklung durch eine Steigerungsanlage überwunden, die sich im dritten erfüllt, ihm denn auch an Ausmaßen wie an innerer Entfaltung das Übergewicht gibt. Thematisch hebt ein völliger Gegensatz zum Bisherigen an. In den „*Incarnatus*"-Tönen blüht zuerst zarteste Lyrik auf; ihr entspricht auch die Klangfärbung (Holzbläser) wie die Solostimme, die nur leise Choreinsätze umspielen und zum Schluß ablösen. Dazu erklingen je eine Violine und Bratsche solistisch, und ihre anfänglichen Melodien gehen teilweise zu Anstiegslinien über, die denen des Kyrie ähnlich sind, zugleich auch denen, die das Tenorsolo im Tedeum („*Te ergo*") umspielen. Hernach aber gehen sie in synkopische Linien über, die in breitem Auf- und Abwogen die Entwicklung umspielen, zugleich zum nächsten Teilstück („*Crucifixus*") vorausweisen, wo sie von voller Streicherbesetzung übernommen werden. Ihr Glanz und inbrünstiger Ausdruck, ihre ganze zartschwebende Dynamik breiten auch über die leidenschaftlich gesteigerten Passionstöne einen milde leuchtenden Verklärungscharakter. Mit dem Choransatz des „*Crucifixus*" scheint übrigens eine leichte, ferne Wiederandeutung des *Credo*-Themas aufzuschweben; sie verliert sich in die düsteren Ausklänge des „*Passus et sepultus est*", um erst mit dem dritten Teilstück des Mittelteiles wieder aufgenommen zu werden.

Mit seinem Eintritt (bei F) gewinnt zunächst die schlichte harmonische Aufwärtsrückung von Es nach E symbolische Bedeutung; sie vollzieht sich auch nur in den tiefen Grundtönen der Bässe allein, und vom neuen Grundton aus entfaltet Bruckner erst eines seiner Wunder der Klangwerdung. Aus erstem Zittern schwillt eine Kraftfülle aus, steigert und breitet sich zum Ausstrahlen des einen, immer gleichen Akkords, wie ein Licht, das sich über die Welt aus-

---

[1]) Dort bereits dominantisch aus a-Moll-Wendungen herausleuchtend, die das wiederkehrende C-Dur des Anfangs vorbereiten.

gießt: die Auferstehung stellt Bruckner hier in der Gewalt eines weltumfassenden Vorgangs und auch ganz aus der Glaubensauffassung eines neuen Weltschöpfungsereignisses dar. Und wie er in letzten, einfachsten naturhaften Vorgängen auch die letzte Größe erlebt, so entsteht schon hier eine seiner ganz naturhaften, unendlich großen Klangentfesselungen, deren seine Symphonik reich wird; wie dort ist es auch schon die Macht der schlichtesten Grundwirkungen, die jener ersten und letzten umspannenden Größe fähig wird, mag nun der Einzelne dies Kraftgeschehen, die Urfülle aller Eindrücke von Klang, Licht, Lebens- und Geistesmacht, in welches Bild immer einkleiden: auch dieser seltsame Messengedanke ist nicht in erster Linie als Vorstellung (am allerwenigsten „dramatisch") sondern als mystisches Erlebnis zu werten (vgl. S. 1200f.). Über dem schwellenden Grundton erzittern zuerst im Streichertremolo Urmotive von Grundton und Quint, mit dem Choreinsatz tritt zuletzt die leuchtende Durterz zum breit gehaltenen E-Dur-Klang. Zugleich dringt eine Andeutung des Credo-Themas etwas klarer als vordem im Anstieg der Chor-Oberstimme ein. Unendlich mächtig wirkt auch der nächste Akkordansatz (A-Dur), auch zunächst mit dem terzfreien Klang, und von da entwickelt sich nun die Musik in breitester Flächenwirkung. Wie in den früheren Messen fällt die eindüsternde Pracht bei den Worten von der göttlichen Herrlichkeit auf, die ungeheuer wuchtige f-Moll-Wendung und dann das breite, auch erst ohne die Quint festgehaltene d-Moll. In diese Klänge letzter Urmystik, die den Sätzen der Wiederkunft vorantönen, dringen auch ständig Motive des Rufens und der Verkündung (Hörner und Trompeten): Bruckner faßt die Worte „*Et iterum venturus est*" nicht als das Geschehen selbst, sondern, wie es auch dem genauen Sinn entspricht, als Ankündigung, Vorbereitung des großen Geheimnisses auf, — ein Beweis mehr, wie fern ihm eine äußerliche Darstellung liegt und wie verzerrt solche Auffassung wäre. Und alles, bis über die Vertonung des Weltgerichts hinaus, ist hier in jenes zitternde Urleuchten, die Motive der tremolierenden Streicher, gehüllt, die vom „*Resurrexit*" an weiterwirken[1]). Es ist ein wesentlich anderes Erlebnis des Weltgerichts als in der E-Moll-Messe[2]).

[1]) Das Merkwürdigste aber ist, wie in dieser großen, zitternden Klangbewegung, die vor dem Auferstehungsgedanken, dem „*Et resurrexit*", anhebt, motivische Anklänge an eine ganze Reihe späterer Symphonien entstehen, wie in einem hellsichtigen Augenblick mitten aus dieser großen Eingebung



Formal nun geht der ungeheure Steigerungsbogen über die symphonische Vollkraft und düstere Höhepunktspracht („*cum gloria iudicare*“ usw.) zu einer Rückentwicklung über (etwa von J an), in der merkwürdigerweise die sinkenden Motivlinien wieder aufscheinen, die den ersten Satzteil vom „*visibilium*“ an in seinen Gegensatzepisoden zum mächtigen Hauptthema beherrschten. Symbolisch erklärt es sich ohne weiteres aus der Hinwendung des Textes an die Toten („*et mortuos*“); formal aber gewinnt dies eine große und eigenartige Bedeutung erst aus den folgenden Entwicklungen. Zunächst nämlich setzt sich der Mittelteil noch über die Worte „*cuius regni non erit finis*“ fort, in neuem Ansatz. Aber auch dieser Neuansatz hat formale Bedeutung: er leitet zugleich mit dem Ausklang des Mittelteils die Ausstrebungen gegen die Anfangsmotive ein, die nicht nur die Reprise (bei L) vorbereiten, sondern die erhöhte Bedeutung des „*Credo*“-Themas wieder hervorkehren. Daß es auch den Mittelteil hindurch gelegentlich durchschimmerte, war schon zu erwähnen; wenn nun Bruckner von J an das Gegenthema antönt, das im ersten Teil dem Hauptthema stets folgte, so leitet er eine Rückentwicklung der Art ein, wie sie in seiner Symphonik zuweilen vorkommt: er bereitet rückläufig vor, d. h. er deutet erst die

---

der Urkraftfülle. Und das ist umso eigenartiger, als man weiß, daß Bruckner sich mit der F-Moll-Messe dem inneren Untergang entriß und seinem ganzen kommenden Schaffen, ja der Fortsetzung des Schaffens überhaupt, den seelischen Untergrund fand. Schon die Motive des Urwebens in den Streichern gleichen ganz denen der IV., auch schon der III. Symphonie, auch Anklänge an das Tedeum liegen darin; dann mit der d-moll-Stelle (bei G) erscheint eine ganz deutliche Vorankündung der IX. Symphonie (schon die zweite in dieser Messe! vgl. S. 1238); es ist nicht nur die Motivik des Anfangs, sondern ganz die geheimnisvolle Verkündigungsstimmung, auch schon die Vorahnung ihres unendlich tief gefaßten d-moll-Charakters überhaupt, und es ist hochbedeutungsvoll, daß diese Klänge letzter Urmystik gerade innerhalb eines „*Resurrexit*“ erstehen. Kurz darauf, (etwa vom 16. Takt nach G) gemahnen die Baßmotive samt ihrer Verarbeitung, ebenso die höheren Streicherfiguren und sogar wieder die Tonart (a-moll) auffällig an das Finale der VI. Symphonie; an den Anfang der VII. läßt schon (bei F) die ganze Entfaltung und Entfesselung des E-Dur, das Herauswachsen aus seinen Urtönen von Grundton und Quint denken, immerhin fehlt dabei der thematische Anklang; hingegen weist ein anderer auch auf die VII. Symphonie: das Orchestermotiv bei „*cuius regni*“, mit seinem wuchtigen Unison und den punktierten Rhythmen gleicht dem 3. Thema ihres Finales.

[2]) Umso merkwürdiger ist, daß der Tonfall beim „judicare“ dem in der E-Moll-Messe teilweise gleicht.

Fortsetzung des Themas an, dann gleichsam von hinten nach vorne zurückdringend dieses selbst (vgl. S. 994). Und in sehr auffälliger Weise setzt sich diese Formidee fort, indem nun auch mit der ersten Wiederandeutung des „*Credo*"-Themas selbst (13. Takt nach J, nach der Fermate) zunächst nicht auf dessen Anfang, sondern auf seinen 3. und 4. Takt angespielt ist: ihr Tonfall liegt in den Worten „*cuius regni*" verborgen, die deutlich zu ihm ausstreben. Er verliert sich zwar zunächst wieder, aber man achte darauf, wie ungeheuer spannkräftig dann die Reprise (L) dadurch wirkt, daß in ihr endlich auch das Kopfmotiv, der Anfang des Credothemas erscheint. Auch das Orchesterunison beim „*cuius regni*" strebt gegen den Anfangsteil zurück; die übrige Vertonung dieser Worte bis zum Ende des Mittelteiles tragen zuerst wieder die punktierten Rhythmen des Frohlockens (vgl. S. 1229), dann den Worten von der Ewigkeit entsprechend Ausbreitungsmotive im Orchester (auch die Ausbreitungswirkung übermäßiger Akkorde!); aber mit all den letzten Einzelschönheiten dieses Teiles verbindet sich formal deutlich die Gestaltung des Abklingens, es ist alles mehr ein nochmaliger Nachklang zum Vorherigen, im Großen und rein dynamisch betrachtet ein Teilstück, das den Brucknerschen Nachwellen entspricht.

Die Reprise (L) bringt zu den Worten „*Et in spiritum*" das Hauptthema erst genau, dann in abweichender, aber den feierlich choralartigen Grundcharakter wahrender Art. Zunächst ist nun der Formverlauf der in der Messe gewohnte, weitaus freiere als bei der Sonatenreprise: die Vertonung wahrt sich das Recht der Charakterisierung der einzelnen Textabschnitte, auch das einer erheblichen Abweichung vom ersten Teil. Die Vereinheitlichung der einzelnen Abschnitte ist auch nicht so stark wie in diesem. Zu den Worten „*Qui cum Patre*" (M) tritt ein Gegensatz ein, das Thema, das übrigens entfernte Verwandtschaft mit dem der gleichen Stelle in der D-Moll-Messe trägt, erscheint wie dieses in einer freien Fugierung; sie steigert sich zu einem gedehnten Abschnitt für sich, den auch ein kurzes Orchesterzwischenspiel abschließt. Er entspricht mehr einem Andante, worauf wieder im Allegro-Charakter die kraftvolle Art des Anfangs („*Et unam sanctam catholicam*") in den Wechsel eingreift, das Thema selbst aber ist nicht das gleiche. Doch gerade mit diesem Hinstreben zu seiner Eigenart, an einer Stelle, wo man seine Wiederkehr erwarten möchte, bereitet die Spannung auf seine krönende Herrschaft im Schluß-

teil vor. Dieser löst sich bereits bei O aus der Reprise: es erscheint wieder in E-Dur die Motivik der Auferstehung (F), von der auch der Text wieder spricht, wobei der erste Tonfall des *„Et exspecto"* das Thema des *„judicare"* bringt (Symbolik der Zuversicht auf das göttliche Gericht), während genau zum Worte *„resurrectionem"* der Tonfall des *„Et resurrexit"* wiederkehrt, der selbst an das *„Credo"*-Thema gemahnt. Dieses gelangt zum triumphalischen Schlußaufbau mit der Entwicklung von P an. Schon der Formgedanke ist unvergleichlich: das *„Credo"*-Thema erscheint gewissermaßen in sein melodisches und sein harmonisches Element geschieden, und beide werden als gesonderte Ideen wieder ineinander verarbeitet; sein melodischer Verlauf nämlich wird den Worten *„Et vitam venturi saeculi. Amen"* als Fugenthema unterlegt und durchgeführt; diese Fuge ist aber stetig durchbrochen von einem wuchtigen Thema, das zum Worte *„Credo"* die Anfangsakkorde samt ihrem Marschrhythmus und ihrer vollen Symphonik zusammenfaßt; es ist auch vom tremolierenden Wellenmotiv der Streicher umschimmert, die Oberstimme selbst nimmt allerdings leichte Abweichungen an[1]). Diese *„Credo"*-Einsätze, deren Gewalt selbst wenige symphonische Gedanken gleichkommen, bilden nun untereinander eine riesenhaft aufgetürmte, übergreifende Steigerung, während sich

[1]) Beim ersten Einsatz gleicht sie übrigens dem berühmten B-A-C-H-Thema; doch dürfte an dieser Stelle gar nicht eine bewußte Huldigung vorliegen, sondern die dynamische Aufschichtungsbewegung der Anlaß der Tonfolge sein; so weicht sie denn auch später sinkenden und steigenden Umbildungen. — In der Wiedergabe dürfen die wuchtigen Orchesterakzente nicht dazu verleiten, zu schnell zu werden; man wahre ein feierliches, eher etwas breites Marschtempo; sonst ist es auch unmöglich, für die kommende Riesensteigerung Raum zu gewinnen, auch darf ihre Ekstase nicht durch falsche Temperamentsausbrüche zerrissen werden. Gerade infolge der starken Orchesterakzente geschieht es auch sehr leicht, daß die Worte mehr herausgeschrieen als gesungen werden, und es muß inbrünstigst ausströmender Gesang bleiben. Technisch ist zu empfehlen, jeden Ton der *„Credo"* während seiner Halbtaktdauer im Chore etwas schwellen zu lassen; in der Gesamtwirkung kommt dies dann ohnedies kaum mehr als ein Crescendo zur Geltung, es hält mehr als eine Gegenwirkung gegen die schärfenden Orchesterakzente das Gleichmaß des Chorklanges durch; jene verleiten sonst zu einem Ansatz der Einzeltöne, der gleich wieder nachläßt und eine fatale Ähnlichkeit mit einem nur stoßweise Luft erhaltenden Harmoniumklang gewinnt. Kommt man zusehr in rhetorische Akzentuierung, so leidet mit dem Chorglanz auch die Weihe.

zwischendurch eine überaus kunstreiche Fuge weiterentwickelt: zunächst sondern sie einfach die vier Stimmeneinsätze der Exposition ihres Hauptthemas. Aber es ist wieder eine Fuge mit obligaten Gegenthemen: schon mit der Orchesterbegleitung zum ersten Hauptthemeneinsatz (bei P) erscheinen ihrer, wenn man von den schreitenden Baßmotiven absieht, noch zwei; eines im Fagott, das dann (vom 8. Takt an) als vokale Gegenstimme erscheint; ein anderes, hernach freier behandeltes in den Bläser-Oberstimmen[1]). Dazu aber tritt noch ein weiteres Gegenmotiv ein, das dem *Amen* der Gloriafuge entstammt: das chromatisch sinkende, das erstmalig im 14. Takt nach P im Sopran erscheint. Noch weitaus kunstvoller als alle diese kontrapunktische Struktur bleibt aber die Steigerung, die über beide Teilgedanken übergreift, die Fugierung und die „*Credo*"-Akkorde; zuerst finden sowohl die Fuge als das „*Credo*" ihre hymnische Entfaltung, und sie führt dahin, daß die Fugensteigerung selbst in eine symphonische Gipfelung ausmündet (42. Takt nach P), bei der Marschrhythmen, Begleitideen und Klangfarbe des „*Credo*"-Gegengedankens, auch seine homophone Setzweise zu den Fugenworten „*Et vitam*" als Träger der frei ausschwingenden Hauptmelodie erscheinen; mit dieser Gipfelung finden also die beiden getrennten Gedanken wieder ihre Vereinung[2]). Dann aber entwickelt Bruckner den ganzen nächsten Teil nach einer hochgenialen Steigerungsidee auch noch darüber hinaus, die nun aus der Gegenüberstellung selbst wieder in neuer Art gewonnen ist; das „*Credo*" (neu in Des-Dur ansetzend) steigert seine Gewaltwirkung, der fugierte Teil „*Et vitam*" aber nicht mehr seine Kraft, sondern im Gegenteil seinen Verklärungscharakter; er wird in immer leiser verschwebende Höhen gehoben. Die Gegensätze also werden gesteigert, während bis dahin das Crescendo beider Teilgedanken parallel lief. Dabei verliert sich teilweise die Fugierung der leisen Höhenklänge, stellenweise weicht sogar der polyphone einem mehr akkordlichen Satz: der freie Ausdruck gewinnt die Übermacht. Und es ist die Übermacht der Ekstase. Wie sich der Aufbau nun emportürmt, das Massiv der „*Credo*"-Akkorde immer fester und ragender wiederkehrt, und aus den Höhen die

[1]) Die Verwandtschaft beider ist aber nicht zu übersehen.

[2]) Man beachte, wie die Bruchstücke mit dem „*Credo*" untereinander abwechselnd aus dem C-Dur nach Kreuztonarten (erst über die Mollparallele) und nach Be-Tonarten ausschwanken. Die ersteren leiten kennzeichnender Weise wieder bis zum bedeutungsvollen E-Dur.

himmlischen Gesänge wiederschallen, — nichts größeres kennt die Kirchenmusik, ja die gesamte Kirchenkunst überhaupt. Zuletzt schwebt allein (in Solostimmen) das *Amen* in zarten, hochverzückten Melodien auf, dann schließt das letzte mächtige „*Credo*" die Entwicklung ab. In ihm ist die Trennung in das melodische und akkordliche Element, die den ganzen Schlußteil beherrschte, wieder aufgehoben, die ursprüngliche Melodie selbst wieder mit dem vollen akkordlichen Satz des Orchesters vereint[1]); aber auch sonst sind vordem gesonderte Elemente hier vereinigt, schon im Texte, indem die Hauptmelodie jetzt die Worte „*Credo*" und „*Amen*" umfaßt. Zudem aber sind die großen Urmotive aus dem Mittelteil, die des „*resurrexit*" in diese Schlußklänge mit aufgenommen; doch wird hier leicht erkennbar, daß sie schon von vornherein mit den Violinfiguren verwandt sind, die gleich im Satzbeginn (im Achteltremolo) das „*Credo*" umspielen, sie erscheinen hier nur in der großen Zerlegungsform über Oktave und Quint zur umfassenden Grundbewegung aus dem „*resurrexit*" geweitet. Auch eine gedankliche Symbolik liegt darin, daß gerade das Motiv der Auferstehung das letzte „*Credo*" und „*Amen*" umstrahlt.

Im Sanctus liegt eine Dynamik des Aufschwebens, die schon im Thema an die leisen Höhenklänge des letzten Credoteiles knüpft. Sie liegt sowohl im Orchesterthema, das auch mit dem hinantragenden *Amen* der vorherigen Fuge verwandt ist, als in den viel einfacheren Chormotiven, die der Höhenklang des Orchesters zu sich emporzuziehen scheint. Sie gleichen den Chormotiven aus dem mittleren Kyrie-Teil, dem „*Christe*"[2]), sowohl mit ihrem Anfang (Frauenstimmen) als mit dem antwortenden Oktavmotiv (der Männerstimmen). Schon durch den getragenen Verklärungscharakter ist der ganze Anfang des

---

[1]) Die Melodie erscheint den Notenwerten nach als doppelte Vergrößerung des „*Credo*"-Themas vom Satzbeginn; das bedeutet noch lange nicht, daß man auf genau abgezirkelte Verdopplung versteift sei, es ist nur eine gewisse Verbreiterung angemessen; aus einer weiten Ausladung des vorherigen Teiles, also aus dynamischer Wirkung, ergibt sich das Zeitmaß von selbst. Völlig abgeschmackt sind die Versuche, durch ein Ritardando im Laufe der Schlußtakte selbst eine Endwirkung zu erzielen.

[2]) Unmittelbar aber wirken sie als die gewonnenen Höhen, zu denen sich die vorangehende Riesensteigerung in einzelnen Momenten schon auflichtete.

Sanctus zur Sequenzierung bestimmt, in ihren Höherrückungen aus dem anfänglichen F-Dur vollendet sich nur das Hinanschweben der Orchester- wie der Chorlinien. Es ist der echte Sanctus-Charakter des Palestrina, in ganz andern Klangstil übertragen. Schon beim Worte „*Dominus Deus*" löst sich die Entwicklung gegen ein neues Teilthema aus, das unter der Nachwirkung des „*Credo*"-Themas steht, ein neuer Beweis, wie dieses die umliegenden Formteile auf sich zieht. Dieses Teilthema in C-Dur wirkt trotz seines neuartigen, fast gegensätzlichen Einsatzes rundend und ausladend, indem es schon in der C-Dur-Wendung des vierten Sanctus-Taktes vorgebildet ist und deren Auflichtung hier bloß mit dem kraftvolleren Chormotiv der Anrufung „*Dominus*" erfüllt; übrigens setzt sich diese gleich mit ihrem Anstieg wieder in einer Art fort, die dem früheren „*Sanctus*" ähnlich ist. Es liegt demnach schon im ersten Teil, der hier (vor dem Allegro) schließt, keine Symmetrieanlage vorgebildet, sondern der Typus einer ausfaltenden Steigerung; diese Formidee deutet schon die ganze Anlage des Sanctus an und entspricht seinem Charakter (vgl. S. 1194).

Im Ganzen setzen, wie gewohnt, drei Teile die Steigerung fort, mit dem ausbreitenden Höhepunkt im dritten, dem „*Hosanna*". Der mittlere, „*Pleni sunt*", in d-Moll, steigert seinen voll akkordlichen Choreinsatz wieder ins Unison, und es ist charakteristisch, daß er gerade mit der Gipfelung wieder in gregorianische Weise übergeht. Zudem tritt mit der sinkenden Linie (auch im Orchester) eine Rückbeziehung zur Gruppe der gegensätzlichen Einschiebungen im ersten Credo-Teil ein. Das „*Hosanna*" führt erst die Tonartswendung der Parallele auflichtend nach D-Dur weiter und in großem Bogen wieder über g-Moll ins F-Dur zurück. In ihm wechselt ein hochaufjauchzendes Motiv in Solostimmen mit Choreinsätzen, beide aber entfalten kunstvoll Themen, die schon im Mittelteil keimhaft vorgebildet liegen: die solistische Melodie ist nur eine kühnere, freie Entfesselung der letzten unisonen Chorlinie, zu ihrer lebensvolleren Plastik ganz im Einklang mit ihrer Durwendung gehoben, und beim Chorthema spiegelt sich der Einsatz des Mittelteiles wieder, auch in freier gesteigerter Umbildung. Beides aber, Solo- und Chorstellen, durchzieht das Orchestermotiv der sinkenden Linie aus dem Mittelteil. So kommt auch thematisch der ausfaltende Entwicklungszug zur Geltung, das Prinzip der Evolution, das die Gruppierung durchzieht und trotz äußerer Beibehaltung innerlich aufhebt. Die Steigerung im dritten Teil selbst kommt auch darin zur Geltung, daß sich

der anfängliche Wechsel zwischen Soli und Chor in einen großen, hymnischen Entwicklungsbogen des Chorsatzes hinauslöst. Auch dabei spielt eine verborgene Motivbeziehung zum Anfang des Sanctus noch mit, indem dessen Entfaltungsmotive im Orchester, wenn auch in sehr belebten Umbildungen, wieder herrschen, auch in einzelnen Chorwendungen aufscheinen. Auch das bewirkt kaum eine Rückwendung gegen den Anfang, sondern die aus ihm heraus steigernde Entwicklungsform. Namentlich durch den erwähnten vierten Sanctus-Takt ziehen im Drang zur Höhe diese Entfaltungsmotive (Streicher), und es erscheint nun auch im Hinblick auf das Ganze bewundernswert, wie diese dominantische Auflichtung des ersten Ansatzes gegen den gesamten Formzug hinausweist.

Die Tonartwandlung des Benedictus ist hier sehr auffällig; sie nähert sich zugleich mit der Parallele gegen die Messen-Haupttonart zurück, doch beherrschte gerade ihr As-Dur auch die hauptsächlichen subdominantischen Ausweichungen der Mittelsätze, wie E-Dur die dominantischen. Die Düsterung und Weihe der Tonart wirken hier unmittelbar. Wie in der Tonart beginnt auch in der Thematik eine leichte Rückannäherung an den Messenanfang: die sinkende Viertellinie (erst im Cello) ähnelt in Charakter und Führung dem Kyriethema; dazu ertönen vom 1. Takt an getragene Violinfiguren, typische Motive der aufschwebenden Entfaltung; ihre chromatische Weiterführung im 4. und 5. Takt spielt auf das Gloriathema (3. und 4. Takt) motivisch und gedanklich an[1]). Es ist ein Satz von echt Brucknerschem Adagio-Charakter. Beiden Anfangsmotiven ist die getragene Dynamik gemeinsam, und sie beherrscht den ganzen Satz, wenn auch in wechselnden Entfaltungen, aber auch durch später einigermaßen abweichende Thematik hindurch bleibt der gleiche dynamische Grundinhalt fühlbar. Man hat oft mehr den Eindruck, daß die Motivlinien hinauswehen, als daß sie selbst gestaltend den Satz trügen, so stark herrscht wieder die Passivität, Gelöstheit der ausklingenden Messenstimmung. Mit dem Gesangseinsatz erscheinen erst die Anfangsmotive, Soli in leichter Fugierung. Fünf Takte darauf lockern sich, zum Chor übergehend, die Oberstimmen zu schwebenden Achtelfiguren auf, während ein Baßsolo einen Teilzug der Anfangsmelodie aus der Instrumentaleinleitung zu rundender Melodie entfaltet: den Tonfall,

---

[1]) Von ferne gemahnt sie zugleich an die Chromatik des „*Benedictus*"-Themas in der E-Moll-Messe.

den die Oberstimme des 5. Einleitungstaktes rhythmisch und im Motiv der steigenden Sekund andeutet. Seinem Charakter nach ist der Satz auf Breite hin angelegt; es folgt 11 Takte nach dem ersten Singstimmeneinsatz ein nochmaliger, gleichartiger in As-Dur, aber unter anderer Stimmenverteilung, mit Chor beginnend und dann zu den zarteren Solostimmen übergehend; auch größere flugartige Ausweitungsbewegungen erscheinen in den Geigen; alles trägt in Aufschwung gegen den gelösteren Mittelteil hin.

In ihm ist denn auch von einem Gegensatz nicht zu sprechen, wie in der Grundstimmung ist auch thematisch die Musik nur in noch zartere Sphären gehoben. Zuerst erscheint (in c-Moll, 41. Takt des Satzes) in der I. Violine, darauf im Sopran-Solo eine leicht gewellte Achtelmelodie, als das neuartigste Element; aber sie ist eigentlich eine beschleunigte, freiere Umbildung des Anfangsmotivs. Schon wenn man die Baßlinien verfolgt, die zu diesem Mittelteil überleiten, erkennt man, daß sie mit ihrer (dem gleichen Anfangsmotiv entstammenden) Viertelbewegung die Verbindung herstellen. Ihr engstens verwandt ist auch die erste, langsam abwärts und wieder zur Höhe zurückwellende Chormelodie. Die Achtellinie des Sopransolos, hernach vielfach in Instrumentalstimmen verarbeitet, trägt auch eine entfernte Verwandtschaft mit dem Sopransolo kurz vor Abschluß des Credo, vor allem auch dem Ausdruck nach, indem dort schon die Zwischenteile des leisen Höhengesanges den Sanctus- und Benedictus-Stimmungen entgegenschwangen. Den Ausklang des Mittelteiles bildet ein instrumentales Zwischenspiel, in dem gleichfalls der erlösend hinantragende Zug zum Ausdruck kommt: zwei Violinstimmen allein verarbeiten kanonisch, stets weiter emporwellend, das Achtelmotiv des Sopransolos. Die Reprise des Anfangs, in As-Dur, erfolgt im vollen Chor, später erscheint in kurzen Zwischenspielen der Holzbläser auch die Achtellinie des Mittelteiles; doch löste sie sich vorher schon mit ihrer Achtelrhythmik in die gleichmäßigen akkordlichen Entfaltungsbewegungen, die in den Streichern den ganzen Reprisenteil durchbreiteten. Die weit hingegossene Seligkeitsstimmung verliert sich in ganz leise Klänge hinaus, zuletzt wieder in ein bloßes Instrumentalnachspiel, aus dem sich in neuem Anschwung das hochanstürmende *Hosanna* erhebt, gleichartig wie im Sanctus; es leitet daher nach F-Dur zurück, worauf in f-Moll der Endsatz die Messe abschließt.

Dieser nimmt mit dem dreimaligen Agnus Dei in wachsendem Maße Motivsymbole aus den vorherigen Sätzen auf und löst sie in seinen Verklärungscharakter hinaus. Eine Orchestereinleitung bringt zunächst ein halb selbständiges Thema von herabschwebender Breitung, ganz im segenspendenden Ausdruck jener sinkenden Motive, welche die beiden vorherigen Messen sonst mehr als diese durchsetzen[1]), im Kyrie aber schon hervortraten. Die Fortsetzung des breiten Anfangsintervalls in der zweiten Takthälfte des Themas ist mit ihrem Achtelmotiv dem des Sanctus-Themas verwandt (Umkehrung). Wo hingegen der Chor einsetzt, trägt sein Thema wieder eine Ähnlichkeit mit dem „*Credo*"-Thema (seinem 3. und 4. Takt), die gegen das spätere genaue Wiedererscheinen hinausstrebt. Beim „*miserere*" aber erscheint in der obersten Stimme (19. und 21. Takt) eine Melodiewendung, die derjenigen des „*cuius regni*" aus dem Credo-Satz gleicht, die dort ebenfalls im Wiederhinstreben zum „*Credo*"-Thema entstand. Der Tonfall des gesonderten Motivs vom „*qui tollis*" und dann des „*miserere*" selbst ist von einfacher tragischer Größe. Das zweite „*Agnus*" (bei A) bringt ohne Wiederholung des Vorspiels neuerdings die Anfangsthemen. Wie schon in diesen kommt nun etwas merkwürdig schwebendes in einem formal viel weiteren, allgemeineren Gedanken zum Ausdruck, nämlich einem harmonischen: es ist eine doppelt ausschwankende Sequenzidee; der erste Einsatz (A) ist eine genaue Rückung der entsprechenden Anfangsstelle um einen Ton zur Tiefe, nach Es-Dur, mit dem 4. Takt aber schlägt diese Sequenz in eine geänderte Weiterleitung über, indem sie sich um einen Ton höher als in den entsprechenden Anfangstakten fortsetzt; so erscheint auch das „*qui tollis*" um einen Ton höher, ebenso das „*miserere*". Die Wirkung ist demnach im Ganzen die, daß der zweite Teil des Agnus gehoben erscheint (ähnlich wie die anfängliche Sequenzierung des Sanctus), während der Einsatz selbst verdüsternd diese Höhensteigerung vorbereitet, auch in einer Art dynamischer Rückwirkung — ein echt Brucknerscher Geniegedanke, der sich, wenn auch in anderer Form, im dritten Agnus-Teil wiederholt und noch steigert. Dieser nämlich nimmt (bei B) von noch stärkerer Tonartseindüsterung seinen Ansatz (Des-Dur) und leitet dann mit dem Schluß, der Vertonung vom „*dona*" an, nach F-Dur, hellt also die ganze Messentonart zu breitem, kirch-

---

[1]) Vgl. S. 1219.

lichem Durausklang auf. Dieses dritte „*Agnus*“ bringt (bei B) das Einleitungsthema im Orchester fugiert, ebenso zugleich das Chorthema. Ferner aber dringen wieder die ansteigenden Sechzehntellinien der Violinen ein, die schon im Kyrie, dann im Gloria und im mittleren Credo-Teil hervortraten. Später schweben auch diese Linien zu Weitungsbewegungen auf, akkordlichen Entfaltungsfiguren von stets mächtigem Höhendrang.

Weitere thematische Änderung gegenüber den beiden ersten Teilen tritt dann mit der Änderung ihres Textes zum „*dona*“ ein, vielmehr weitere thematische Rückleitung: es erscheint zugleich mit der F-Dur-Wendung das Anfangsthema der Messe im Orchester, dann gleich in der Singstimme das gleichfalls dem Kyrie angehörige Oktavmotiv, das schon im Sanctus wiedererschien. Die Sechzehntellinien des vorherigen Teiles steigern sich weiter, mit dem ersten Chorhöhepunkt tritt die Ähnlichkeit mit dem 1. Satz noch mehr hervor, indem Gesangs- und Orchesterstimmen auf die Takte des vollen Choreinsatzes im „*Christe*“ Bezug nehmen. Nach einem kurzen, ganz leise verklingenden a-cappella-Chorsatz, nimmt ein letzter Entwicklungsbogen noch stärkere Rückleitungen auf; aus dem pp mit vorherigen Motiven ansetzend, bringt er mit einem breiten Höhepunktsausbruch im Chorunison das Thema der Gloria-Fuge (mit der einzigen Veränderung, daß der Auftakt und punktierte Rhythmus des Anfangs fehlt; man beachte auch die Umkehrung in den Bläsern, die mit ihrem sinkenden Zug an die heranschwebenden Höhenlinien im Schlußteil der D-Moll-Messe gemahnt). Dieser Höhepunkt ist die letzte, fast verkrampfte Zusammenballung vor der letzten Lösung; so birgt er auch einen Akzent der Weltfurcht in seiner plötzlichen c-Moll-Wendung, und lichtet über A-Dur (d-Moll) den letzten Friedensklängen des ruhigen F-Dur entgegen. Genau mit der Rücklösung zum F-Dur-Klang (19. Takt nach D) erklingt im *pp* in der Oboe das „*Credo*“-Thema, in seinem genauen Tonfall; der Chor setzt dazu (20. Takt nach D) in Engführung mit einer chromatischen Umkehrung dieses Themas ein, die aber dann (23. Takt nach D) in dessen unveränderte (steigende) Fortsetzung umschlägt. Diese erscheint dann nochmals in der Oberstimme eines letzten kurzen a-cappella-Satzes; indem darauf im kurzen Orchesternachspiel (der Oboe des vorletzten Taktes) noch das allererste Kyrie-Thema aufscheint, wird auch aus dieser abrundenden Wirkung vollkommen deutlich, daß es von vornherein als verwandt mit dem „*Credo*“-Thema

gedacht war. — Für die Gesamtform ist demnach mit dem dreimaligen Ansatz der Worte „*Agnus Dei*“ auch wieder die dreifache Entfaltung des Satzes gegeben. Die zweite hebt sich durch die zweifache Tonartsrückung von der ersten ab, bringt sonst die gleiche Thematik, die dritte geht von dieser aus und läßt zugleich mit ihrer dichteren Verarbeitung noch reichere Anklänge an vorherige Teile und den Anfang der Messe einfließen[1]).

## Tedeum

Entstehung: 1. Fassung 1881, 2. Fassung vom 28. Sept. 1883 bis 7. März 1884. Uraufführung: Wien, 2. Mai 1885 unter Bruckner (im Akadem. Wagner-Verein, ohne Orchester mit Begleitung von zwei Klavieren), Erste Aufführung mit Orchester: Wien, 10. Januar 1886 unter Hans Richter.

Das Werk ist zwar in einzelne Sätze geteilt, die aber ohne Pausen, höchstens durch kurze Absätze getrennt, als geschlossene Folge gedacht sind. Schon harmonisch sind sie ineinander verbunden, zudem greift die Formgestaltung über die Satzfolge als Ganzes. Auch thematisch ist das Tedeum durchgreifender vereinheitlicht als die Messen, so daß man fast von symphonischer Form sprechen darf. Symphonisch ist auch schon das Hauptsymbol, eine Art Leitmotiv, das Anfang und Ende und mit Unterbrechungen das ganze Werk durchbreitet; es ist im Grunde das alte Brucknersche Urmotiv einer über Grundton, Quint und Oktave ausgespannten Bewegung, aber hier in einer seiner eigentümlichsten Entfaltungen: es erscheint nicht in umspielenden Einzelstimmen, sondern in die ganze Symphonik zu einem motivischen Riesengedanken aufgebreitet, der sogar den ganzen Chorsatz zunächst in sich aufsaugt; trotz seiner Kürze wirkt er unendlich expansiv und so auch schon von der Fassung des ersten Halbtaktes aus als ein Formkeim, der in große, nur seiner eigenen Entfaltung dienende Breite hinausdrängt. Überhaupt ist er hier auch tonsymbolisch mehr als ein Entwicklungsmotiv, indem er dessen Dynamik zur Bedeutung der weitesten Urbewegung ausstrahlen läßt; Weitenumfassung in Zeit und Raum, Ausgießung von Kraft, Licht, Klang, ungreifbar großes, übergedankliches Weltgeschehen flutet durch seine Strahlenwellen. Nicht ein bestimmtes

[1]) Eine ausgezeichnete Darstellung von Bruckners Textauffassung in der ganzen F-Moll-Messe (namentlich im Vergleich mit den zwei Hauptmessen Bachs und Beethovens) s. bei Erich Schwebsch, „Anton Bruckner”, 2. Aufl. S. 214ff. (Stuttgart 1923).



Bild, aber umfassende Unbestimmtheit hebt den ganzen ersten Tongedanken zu einer Größe, die nicht mehr die Kirche, sondern das Weltall als Raum dieses Tedeums denken läßt. Der Anfang ist ein Weltschöpfungshymnus, Musik der Sphärenharmonien; vor der Jubilation noch und stets mit ihr öffnet sich die unendliche Schau — der Gottesgedanke „*Te Deum*“ steht vor dem menschlichen Widerhall des „*laudamus*“. Die Lobpreisung schallt in das weitgeöffnete kosmische Licht, sie könnte im „Faust“ Voranfang und ferner Hintergrund des Prologs im Himmel sein.

Wer Bruckners Größengewalt ermessen will, der kann es an dem schöpferischen Erlebnis des primitiven musikalischen Ursymbols, eines sich selbst aus den Naturtönen erzeugenden Klanges und Motivs. Und durch die ungeheuren Klänge zittert dieses Urmotiv, in seinen vier kurzen Tönen herabflutend, nur mehr wie irgendeine ewige Kraft, im Gleichmaß ausgegossen, stets in weites Wellen hinauswirkend. Selbst in vier Oktavlagen, fast durch den ganzen Umfang des Streichorchesters ertönend, bedingt es aus seinem breiten Raumaufriß auch die Längenerstreckung der Tongedanken, schon die lange Dauer des ersten C-Dur-Akkords, der (übrigens ohne Terz) stets im Klangeindruck der Leere und eitenumspannung verbleibt[1]). Der motivische Zusammenhang mit dem großen Chorunison ist offensichtlich: es ist fast nur Umkehrung, ein Gegenhall von der Tiefe her. Gleich im Anfang tritt für die sonderbare Singstimmenbehandlung das Gemisch von Psalmodieren und wuchtigster Deklamation, von gregorianischem und frei rhetorischem Tonfall hervor. Höchst eigentümlich ist auch schon die erste, aus der Unisonlinie mit zur Tiefe gerissene Akkordwendung zum Grundton h (wieder ohne Terz!); sogar darin liegt etwas von dem großen Wogen; es wirkt wie die Gegensenkung gegen das einzige vorherige Aufwärtsschwanken der Chorlinie aus dem unisonen c ins d (6. Takt), und in dynamischem Gefühl von wunderbarer Größe erscheint diese Senkung durch das nachtönende Quartmotiv (fis-h) der Unisonlinie in Schwebe gehalten.

Dies Schwanken und Schweben aber, den Umfassungsdrang muß man im Auge behalten, wenn man die ganze erste Formentwicklung verstehen will; schon die nächste Wendung („*Tibi omnes Angeli*“)

---

[1]) Es ist das C-Dur, zu dem schon das Gloria und Credo der F-Moll-Messe hinausleuchtete, das diese beiden Sätze schon in der E-Moll-Messe durchhellte, und das nun hier, im Tedeum, zum weltdurchgießenden Lichte aufstrahlt, dann auch den Lobgesang des „150. Psalmes" durchbreitet.

ist nicht als einzelne Textepisode, sondern als Eindruck der Höhenweiten, ausgelöst durch die Worte vom Engelsgesang, zu verstehen; als ein aetherisches Emporrücken und Hinantragen wirkt es zwar unmittelbar, aber im Wechsel mit Tiefen- und dann wieder vollen Umfassungs-Wirkungen erklärt es den Formverlauf, der im weitesten Sinne Auswirkung der Grundintuition, ja des halbtaktigen ersten Urmotivs der Streicher ist. Zudem zeigt schon diese Abweichung (bei A) die Verbindung von Gegensatzwirkung und Grundeinheit; letztere liegt im Streichermotiv, das sich zu einer Begleitbewegung leisen Webens vereinfacht [1]), in der Dynamik hinanhebenden Schwebens den Gesang der seligen Höhen trägt (man beachte die plötzliche Richtungsumkehr in den II. Violinen und Bratschen!). Auch im herrlichen Tonfall der Solostimmen, ekstatischer Hymnik der Engelsgesänge, liegt motivische Einheit mit dem Anfang, die man auf ersten Eindruck nicht vermuten würde: die erste Sekundsteigung spiegelt jene des „*confitemur*“, der Quartsprung den letzten des „*veneratur*“ wieder, die ganze erste Sopranmelodie somit auch die große Grunddynamik des Schwankens und Schwebens, und sie wirkt als das tragende, das eigentlich erzeugende Grundgefühl auch in den weiteren solistischen Gesangsmelodien fort, so namentlich im Tenor frei entfaltet. Diese organische Einheit von Form und Melodiebildung durchzieht das ganze Werk. Im Übrigen zieht sich durch den Solistengesang eigentlich eine einzige, nur durch wechselnde Stimmen „durchbrochene“ Melodie. In seinem ganzen Verlauf (bis C) zeigt er ein zweimaliges Hinauswellen, unter Steigerung gegen Dreistimmigkeit; das erste hebt in der Dominante G-Dur an und trägt aufleuchtend bis nach E-Dur, worauf in echt Brucknerscher Empfindungsweise aus einer unvergleichlich milden, weihevollen As-Dur-Dunkelung der zweite Ansatz (B) gegen einen Ausklang in den unbegleiteten Höhengesang trägt; (man beachte auch in diesem die Dynamik des Wogens bis in die Einzellinien). Und schon in allen diesen Anfangsteilen erkennt man auch die Einheit des ganzen, unbeschreiblichen Ausdrucks selbst mit der Form; mag er auch im Einzelnen so viele Spielarten annehmen, wie ihrer nur die Musik fähig ist, stets zeigt

[1]) Nicht zu übersehen bleibt auch, wie das große Anfangsmotiv zugleich mit dieser Umgestaltung die Dreiklangsterz zum ersten Male mitberührt: so sehr sich äußerlich das Satzbild verdünnt, die Klangvision verdichtet sich darin aus ihrer anfänglichen Umspannung der Unendlichkeit und der Leerenweiten.

sich seine Urverbundenheit mit den dynamischen Teilentwicklungen und ihrer Einwölbung in den geschlossenen Riesenaufbau.

Dieser vollendet sich schon durch den ersten Satz in übersichtlicher Rundung. Den zarten Klängen der Höhe folgen unmittelbar (bei C) herrliche Klänge der Tiefe; auch der psychischen Tiefe: das Erschauern beim „*Sanctus*", eine der wunderbarsten Wirkungen des ganzen Werks, erhebt sich in zweimaliger dominantischer Klangwendung wieder zur vollen Symphonik, zugleich aus der dunkelnden Mollsubdominante über die Parallele wieder in das C-Dur. Hier steigert sich die Fülle über das Unison zu imitierenden Choreinsätzen in einer Rhythmik, die Wucht und Frohlocken des Tedeumjubels vereint. Die Imitation der großen Chorintervalle durch die Bläser führt namentlich bei den Worten „*Te per orbem terrarum*" zu steten Andeutungswirkungen der Raumweiten. Zugleich wieder das große Ausschwanken in den Harmoniewendungen: durch Be-Tonarten über strahlendes A-Dur (bei den Worten „*majestatis gloriae*") zurück in die Grundtonart C, wo denn auch der genaue Anfang im Unison wiederkehrt, bloß unter Imitationen in den Blechbläsern. Nur eine erstaunliche Formsicherheit konnte überhaupt dem kühnen Gedanken gewachsen sein, große Teile des Textes, fast verschwendend rasch, im Unison nur schlechtweg dahin rezitieren zu lassen. Aber seine Wucht hämmert förmlich die Glaubenssätze ein, und andrerseits schuf sich Bruckner mit der raschen Abfolge einen Ausgleich der langen, in den ersten Satz zusammengefaßten Textabschnitte gegen die viel kürzeren vom „*Te ergo*" an; von hier an beginnt er dann die Worte selbst in die musikalische Form hinaus zu weiten, und auch dies ist eine Anlage, die dem gesamten Grundzug entspricht. Überall bleibt auch ferner im harmonischen Ablauf der Formatem zu verfolgen, der in großen Auskreisungen zwischen Kreuz- und Be-Tonartswendungen schwankt. Der Gesamtablauf des Satzes ist schon von hier aus leicht zu übersehen: mit dem Volleinsatz des C-Dur im 11. Takt nach C ist sein Mittelmassiv erreicht, das sich bis zum 9. Takt nach G, dem Übergang in a-cappella-Satz und stillere Teile erstreckt. Es ist durchwegs von der Anfangsmotivik beherrscht, trägt aber selbst eine mittlere Einsenkung in den geheimnisvolleren Tönen, die bei F („*Patrem immensae majestatis*") anheben; bei ihnen nähert sich das Orchester selbst einem unisonen Mitgehen mit den Chorstimmen, d. h. es kettet nur an ihr Auf und Ab die Achtel des Streicher-Hauptmotivs, und zugleich mit der leiseren Intonation dringt wieder der

altkirchliche Tonfall in der Melodik rein hervor, wie immer wieder durch einzelne Stellen dieses Tedeums hindurch. Wo dann die vollen Endklänge dieses Mittelmassivs einsetzen (bei G), fallen wieder die außerordentlich düster-majestätischen Klänge auf, die ganz gleichartig wie in den Messen bei der Hinwendung an Christus als König erscheinen[1]). Von den Worten „*Tu ad liberandum*" löst sich wieder eine stillere Entwicklung, und dieser folgt (bei L) die Fülle und Motivik des Anfangs; somit ist die Gruppierung um das breite Mittelmassiv außerordentlich symmetrisch, die Eckteile entsprechen ihm genau und sind beiderseits durch ruhigere Zwischenteile von ihm getrennt. Dreimal strahlt die große Anfangssymphonik auf.

Im Einzelnen zeigt das vor H anhebende Teilstück Wendungen neuartigen Charakters, die von den Worten der Menschwerdung und Kreuzigung bedingt sind. Auch der Chorsatz ist neuartig; die Hauptstimme liegt bei den Worten „*Tu devicto*" in den großen, eckigen Sprüngen des Tenors, in den andern Stimmen verschlingt sich die Melodik zu Linienkrümmungen, die selbst im stärksten Gegensatz zu den sonstigen klaren Weitenbewegungen des Satzes stehen. Der ganze Teil, der zudem über großen Orgelpunkten entwickelt ist, trägt den Charakter der typischen Episoden einer Leere und Wirrnis[2]) auch in den Motivbildungen und selbst in der Klangfarbe. An einigen Stellen ist sogar das Hauptmotiv des Satzes ganz verdrängt, im Übrigen nimmt es selbst in den Streichern unruhig erregte Führungen an, in den Gesangsstimmen herrscht ein verhaltener, klagender Ausdruck. Der gepreßte Grundzug des ganzen Tonbildes entspricht zugleich der formdynamischen Stellung: der Eindüsterung vor dem letzten Aufglänzen des Satzes. Aber merkwürdigerweise hellt Bruckner jene Stimmung noch keineswegs bei den Worten von der erlösenden Öffnung der Himmelsweiten auf („*aperuisti credentibus regna coelorum*"); wäre er der Beschränkte gewesen, als der er galt, so hätte er nach dem augenblicklichen, einzelnen Wort komponiert; er dachte weiter, und zwar wie stets als mystischer Denker: er stellt hier noch nicht die Erlösung, sondern die Wirre und Leere dar, in die sie hereinbrach, faßt nochmals die Geheimnistöne der Inkarnation zusammen, und besonders deutlich wird gerade beim Einsatz des „*aperuisti*" (K) die Symbolik der Weitenleere in ganz gleichartigen Raumandeutungen wie in den Symphonien: der alleinige Tiefenton (Paukentremolo

[1]) Vgl. S. 179.

[2]) Vgl. S. 443ff.

und Baßpizzikati) und das Gegensymbol einer aus der Höhe herabstreichenden Holzbläserlinie, unter deren Wölbungen dann die übrigen Motivlinien unruhig verstreichen. Dann erst brechen die vollen Klänge der strahlenden Himmelsweiten plötzlich ein (bei L); übrigens ist es auch hier wieder charakteristisch, wie in den Glanz genau wie kurz vordem die düsternden Tonartswendungen eindringen, die zudem hier den Gedanken des jüngsten Gerichts vorbereiten. Tonartlich ist besonders der letzte Schluß kunstvoll; Bruckner faßt diese Wendungen zu einem phrygischen Schluß (vom b-Moll- zum C-Dur-Dreiklang) zusammen, so daß zwar Abschluß mit dem Grundakkord erreicht ist, dieser aber zugleich dominantische Spannung gegen den nächsten Satz gewinnt. Nebst dem kirchlichen Tonfall kommt damit die Brucknersche Formspannung zum harmonischen Ausdruck, welche Rundung mit Weiterwirken verbindet.

Das „*Te ergo*“ (f-Moll) entspricht im Charakter einem Adagio-Satz. Seine Thematik ist grundverschieden, ruht in einem Tenorsolo, dessen Melodie nach dreimalig geweiteter Entfaltung durch kurzen Abschluß, kadenzierende Akkorde des Soloquartetts, ihre Abrundung erfährt. Charakteristisch ist die gleichmäßig fast durch den ganzen Satz gezogene Achtelbewegung der Bratschen auf gleichbleibendem Tone, gepreßt gegenüber dem Weitenmotiv des ersten Teiles[1]), ferner die sinkende Gegenthematik der Bässe und Celli, die sich mit ihrem ersten Einsatz fast wie eine Fortsetzung der Tenor-Melodie ausnimmt. Die ganze erste Achttaktperiode ist zunächst in Sequenz um einen Ton gehoben. Gleichartig baut sich dann der zweite Teil (N): eine neue Tenormelodie erfährt ähnliche Abrundung zu achttaktiger Periode durch kurzen Soloquartettsatz und wiederholt sich in Sequenz, um einen Ton höher, wobei der Abschluß etwas verlängert ist. Es ist also mehr eine Aufstaffelung als eine Rundung, und zuletzt weist auch der F-Dur-Schluß dominantisch gegen den nächsten Satz, ebenso eine Vorbereitung seines erneuten Kraftausbruchs durch drei leise Posaunenakkorde. Eine Steigerung liegt zudem im zweiten Teil

[1]) Auch der Ausdruck des Bangens und Harrens liegt ähnlich wie bei Bachs Motivsymbolik in den gleichmäßigen Achtelschlägen auf einem Tone. Überhaupt ertragen alle diese Motive Ausdeutungen nach mehreren Richtungen, d. h. sie verstrahlen aus ihrer urmusikalischen Tiefe zugleich nach bildhaften wie nach gedanklich-symbolischen und nach gefühlshaften Begleitinhalten, nie aber über mystische Andeutung hinaus.

(von N an) durch die Ausdrucks- und Farbenbereicherung; den Gesang vom Erlöserblut umhüllen klangprächtige, leise Streicherakkorde, und ein Violinsolo umspielt ihn in heißem, stillem Verzückungsausdruck, gleichartigen Linien, wie sie mehrmals durch die F-Moll-Messe, am ähnlichsten im Violinsolo des „*Incarnatus*", ertönten.

Auf starke Gegensatzwirkung ist die kurze Vertonung des Satzes „*Aeterna fac*" angelegt. Sie faßt die volle Wucht des Anfangs, gleicht ihm auch durch die großen Unisonwirkungen, während sein orchestrales Hauptmotiv zu anderm Bilde der Weitenausstreckung umgewandelt ist; von einem immer wieder berührten Oktavton aus streicht zur Tiefe eine Tonreihe, die stets weitere Intervalle zu ihm aufklaffen läßt; bei Bruckner wiederholt wiederkehrend, findet sich diese Linienbewegung am ähnlichsten im Finale der VI. Symphonie. In ihrem stetigen Durchriß durch die Weiten gleichförmig von den Streichern wiederholt, erscheint sie zu diesem Texte als Ewigkeitssymbol. Die Bläser teilen sie übrigens — nach einer bei Bruckner häufigen Technik — in zwei Scheinstimmen, halten in der Höhe den Ausgangston und verstärken die Stimme, die sich abspaltet, zu einem selbständigen Tiefenzug, gleichfalls als große Aufrißbewegung, die nach den ersten Akkordauftürmungen Chor samt Orchester im Unison ergreift und die erste Steigerungswelle abrundet (bei P). Ein Neuansatz nimmt bald charakteristische Wendungen der Brucknerschen Dynamik an: vor dem letzten Höhepunkt „*in gloria*" läßt ein wiederholtes Zurückschlagen des Anschwungs gepreßtere Ansätze aufdringen; ihrer Ausladung im großbogigen Unison folgt ein Chorausklang in der Dominante von d-Moll, von der sich das wiederkehrende f-Moll des nächsten Satzes außerordentlich verdüsternd abhebt. Die Form, in zwei großen Ansatzbogen beruhend, wie der tonartliche Ausklang und der ganze erlösungsuchende Charakter der Rufe „*in gloria*" weisen deutlich darauf, daß das „*Aeterna fac*" wie der vorherige Satz keinen für sich bestehenden Teil darstellt.

Diesen Aufbau vollendet und bestätigt die fast genaue Wiederkehr des „*Te ergo*" zum Texte des „*Salvum fac*"; nur leichte Änderungen durch Zutritt leiser Chortöne treten ein, die anfangs mehr einem Gebetsmurmeln gleichen. Diese Wiederholung verläuft bis S, aber von da an öffnet sich der Satz gegen eine Wiederkehr des Anfangs, die dann bei T voll einsetzt, auch wieder unter dem großen Chor-Unison. Die Überleitung dahin geschieht so, daß sich aus den letzten abschließenden Chormotiven (bei S) eine

Entwicklung löst, die gegen Weiten und Leere hinausleitet: genau zum Ewigkeitsbegriff („*Usque in aeternum*") verliert sich aller Chor- und Orchesterklang, und durch eine sonst vollständige Pause zieht sich nur die solistische Baßstimme, zudem in einer Melodie von typischem Auswölbungscharakter; diese Raumplastik setzt sich mit dem Wiedereinsatz der Chorstimmen fort, in dem sich über einem einzigen Tiefensymbol (Orgelpunkt auf *g*) Entwicklungsmotive des Aufschwebens in einem sehr weit aufgelockerten Tonsatz entfalten, zugleich in den hohen Holzbläserstimmen wiederspiegeln, in einer Ausweitung und raumdurchschwebenden Unendlichkeitsdynamik, die ganz den entsprechenden symphonischen Entwicklungen gleicht; man kann an dieser Stelle erkennen, wie auch eine textlich bedingte Raumvorstellung sich der typischen, rein formdynamischen Entwicklungsmotive bemächtigt. Auch dieser Entwicklungsbogen verschwebt zuletzt (vor T) in reinen Chorklang. Aus dieser Öffnung in die Weiten ist nun die mächtige Wiederauslösung der Anfangssymphonik vorbereitet.

Trotzdem diese Stelle äußerlich mitten in einen Satz fällt, enthüllt sich von ihr aus mit einem Male deutlich der Zusammenhang der zuletzt vereinzelt durchstreichenden Sätze und die formale Anlage des gesamten Tedeums. Sie deckt sich überhaupt nicht genau mit der äußeren Satztrennung, was bereits die fehlenden Satzabschlüsse, noch mehr aber die Aufstaffelungen vom 2. Satz an erkennen ließen[1]). Schon dieser nämlich ist streng genommen kein ganzer Satz für sich, sondern Teil einer umfassenderen Anlage; er bildet mit dem kurzen „*Aeterna fac*" als Mittelstück und dem „*Salvum fac*" als seiner Wiederholung den ganzen Mittelteil des Tedeums, der selbst dreiteilig ist und in seinem eigenen Mittelstück eine motivische Beziehung zu Anfang und Ende des Werkes durchdringen läßt. Diese Dreiteiligkeit würde eigentlich nur bis S reichen, von da hebt schon eine Weiterleitung gegen den großen Endteil des Gesamtwerks an; der Einsatz des Anfangsthemas (T) erfolgt zwar äußerlich noch im gleichen Satz, mit ihm sogar der Wiedereintritt der Anfangstonart; er trägt aber in der Tat doppelte Bedeutung,

[1]) Es beweist zugleich, wie überlegen Bruckner den Text nicht nur geistig, sondern auch in seinen schlummernden formalen Möglichkeiten ausdeutete. Er erkannte auch in ihm die Einheit, welche die unendliche Gedankenfülle der herrlichen Ambrosianischen Sätze durchstreicht.



die ihn andrerseits schon zum Schlußsatz „*In te, Domine speravi*“ weist. Denn er tönt bereits dessen ganzen Schlußausklang mit den Anfangsmotiven an, doch halten sich diese noch nicht, erfahren noch keine erlösende Ausbreitung, der Weg dahin führt noch über lange feierliche Vorbereitung. Diesen Weg faßt Bruckner, — und das ist für ihn bedeutungsvoll genug — in den Schlußsatz zusammen. Andrerseits aber stellt der Endteil des vorherigen Satzes schon eine Hinwendung an den Schluß dar, die sich noch aus dem (dreifach gegliederten) Mittelteil herausentwickelt und diesem nun seine vorwärts gerichtete Spannung gibt, seine Symmetrie nicht zur schließenden Rundung werden läßt und zugunsten des weiterwirkenden Dranges aufhebt, äußerlich gesehen durch einen „Anhang“. Auch der Mittelteil ist somit nicht statisch, sondern schwillt dynamisch aus sich heraus, und dies gewinnt hier auch einen geistigen Sinn: er sammelt gegenüber der göttlichen Allmacht des Anfangs mehr die Töne der menschlichen Anbetung, und von dieser trägt die Erhebung wieder zu den himmlischen Allweiten hinaus. Diese durchaus symphonische Gestaltungsart beweist, daß Bruckner das Tedeum formal als ein Ganzes anlegte, die Einteilung in Sätze nicht eine Sonderung wie bei Symphoniesätzen bedeutet; er meistert die Gesamtform als einen durchstreichenden großen Entwicklungsvorgang, als ein inneres Crescendo mit all seinen Rückschwankungen gegen den mächtigen Endausbruch des Anfangs; — alles in allem nur in neuer Form das Prinzip, das die innere Überwindung der Gruppensonderung überhaupt darstellt.

Übrigens ist noch besonders merkwürdig, daß die äußere Scheidung des Schlußsatzes (bei U) bereits mitten in einen formdynamischen Augenblick fällt, wo die bangen Eindüsterungen vor dem Ende bereits im Zuge sind. Diese psychische Entwicklung streicht dabei streng mit dem Sinn der Sprachsätze; sie hebt schon bei den Worten „*Dignare Domine*“ an und erreicht beim „*Miserere nostri*“ bereits dunkle, weihevolle Klänge: die ersten choralartigen Wendungen heben hier an. Bis dahin kündigt sich der Weg schon kurz nach T in den harmonischen Rückdunkelungen aus dem C-Dur an, auch das Anfangsmotiv ändert schon beim „*dignare*“ seine Form zu der des „*Aeterna fac*“; mit den schweren Klängen des „*miserere*“ verliert sie sich ganz, hernach scheint sie noch in kurzen und teilweise entstellten Andeutungen zwischendurch auf — im Ganzen ist der kurz ausgebrochene Anfangsgedanke wieder verdrängt. Die schweren

Choralklänge verlieren sich wieder in Teile gepreßten Ausdrucks mit den wirr verschlungenen Motiven, die schon nach H erschienen waren, wie dort in der Symbolik der Erwartung und Unerlöstheit.

Der Ansatz des Schlußsatzes (U), übrigens nur durch eine Fermate auf Dominantausklang gesondert, fällt genau in den Augenblick, wo wieder lichtere, zuversichtliche Töne durchdringen, dem Text entsprechend, der durchwegs in vollem Einklang mit den formdynamischen Schwankungen gebracht ist. Auch das C-Dur leuchtet für kurze Strecke auf; es erklingen, in solistischem Quartettsatz, Töne einer klaren, gläubigen Einfalt, zwischendurch in den Streichern das Orchestermotiv aus dem „*Aeterna fac*“, aber ruhiger, aus der dortigen Hast gelöst; wo dann im As-Dur (14. Takt nach U) wieder schwere religiöse Klänge zum Charakter des früheren „*Miserere*“ zurückdunkeln, da legen sich die Streicherfiguren wieder zu Andeutungen des Anfangsmotivs aus, die sich verlieren und neuerdings aufscheinen, noch durch den ganzen Verlauf der Fuge hindurch bis sie zuletzt den Schlußteil, wieder ganz in ihre Ursprungsform gelöst, beherrschen. Es ist ein bedeutungsvoller Gedanke, gerade mit den Worten der Rettung vom Untergang, „*non confundar*“ verschiedene Motive anzutönen, die alle den Weg gegen das Endereignis suchen; schon im 17. Takt nach U erscheint ein drittes, hochbeschwingtes in weitausgewölbten Linien (Symbolik der Ewigkeit), unter Fugierungsandeutungen; schließlich sammelt sich das ganze Suchen, das in diesem Teile liegt, in einem mächtigen Choralansatz, dessen Melodie sich nur im Anfangsstück mit der vorherigen deckt. Charakteristisch ist das grelle Aufleuchten dieses Choralgedankens, in H-Dur und vollem Chor mit plötzlich starkem Orchester (unter Vordringen der Blechbläser). Es ist ein Aufleuchten gegen die hohen Kreuztonarten, die später (bei Y) der Schlußteil wieder mit H-Dur-Ansatz aufnimmt, zuvor blaßt die Fuge nach C-Dur und von da bald viel weiter zurück; harmonische wie formale Zusammenhänge sind hier über sehr weite Entfernungen gespannt. Der ganze Teil von U bis zur Fuge ist eine Art Präludieren gegen deren Einsatz hin.

Auch das Thema der Fuge enthält zunächst nur eine schwache Andeutung der letzten Choralmelodie, beim ersten Einsatz erkennt man sie überhaupt kaum; denn das Thema erscheint in zweierlei

Gestalt, wechselnd über die beiden Textteile „*In te, Domine, speravi*“ (erst im Sopran) und „*non confundar in aeternum*“ (3. Takt im Alt); der Textveränderung entsprechend enthält erst letztere Gestalt den Auftaktansatz mit drei sekundweise steigenden Tönen, und in ihnen erst wird der Anklang des Themas an die beiden vorherigen Melodien des „*non confundar*“ (vom 17. und vom 25. Takt nach U) deutlich. (Man achte auch auf die Ähnlichkeit mit dem Sologesang bei A). So wechseln auch diese beiden Hauptthemenformen in der weiteren Exposition, der Tenor bringt im 7. Takt die erste, der Baß im 9. Takt die zweite. Schon diese Änderung im Thema, die noch mit weiteren rhythmischen Abweichungen verbunden ist, stellt eine freiere Fugenbehandlung dar, ebenso die Quartbeantwortung, mehr als alles das aber der tonartliche Verlauf, welcher bald nach der Exposition eintritt; er enthält auch mancherlei Sequenzen, in denen sich die schon im Hauptthema verborgene Sequenz auswirkt. Dabei ist aber die Kontrapunktik selbst so überaus kunstvoll, wie es zur Überwindung strengen Fugenschemas für Bruckner Vorbedingung war. Es ist eine Doppelfuge, das Gegenthema ist das chromatische Vorhaltsmotiv, das zuerst im Ende des 3. Taktes im Sopran erscheint [1]). Dann dringt in Fortsetzung des Gegenthemas eine geschlungene Linienbildung ein (erstmalig im 6. Takt), in der Anklänge an die gewundenen Melodien der Teile nach H und vor U, und durch diese Gebilde hindurch Hinstrebungen zum Hauptmotiv des Anfangs liegen [2]). Und in der Tat fließen sie dann teilweise mit den Violinfiguren zusammen, die schon vom 1. Takt an das Hauptthema umspielen und als verzerrte Andeutungen des Hauptmotivs vom Tedeumbeginn die Fuge durchziehen. Im Übrigen ist deren Entwicklung die gewohnte (vgl. S. 1210), nicht gruppierte Durchführungen, sondern symphonische Steigerungen leiten ihren Verlauf: der erste Bogen erfährt in den Takten vor W eine Rückrundung, bei W setzt eine neue Steigerungswelle (mit der Themenumkehrung) an, überwölbt von einem chromatischen Anstieg des Soprans, und dies führt zu einem Höhepunkt (9. Takt nach W), von dem aus plötzlich die an-

[1]) Zuerst wirkt es wie eine rhythmisch veränderte Umkehrung der zwei ersten Töne des Hauptthemas im Sopran.

[2]) Auf ersten Eindruck überwiegt eher eine Gegensatzwirkung zu diesem; aber eben die Gegenform zu seiner befreienden Gelöstheit war von Anfang an so gebildet, daß sie auf Grund motivischer Umbildung zu ihm zurückleitet.

gesammelte Klangfülle in eine Leere hinaushallt: durch anderthalb Takte ist überhaupt nur ein liegender Tiefenton und im Gegenbilde dazu eine Höhenlinie (I. Violinen) da, welche die Leere überwölbt, ganz in der Art der symphonischen Weitenwirkungen. Von diesem Aufriß aus sammeln sich zwar wieder Stimmeneinsätze, Verdichtungen, aber nicht etwa bis zu vollem Fugenausklang. Sie verlieren sich wieder in suchende Ansätze; ganz anders als bei den Messen führt nicht die Fuge selbst zum krönenden Ende des Werks, sie ist mehr eine Sammlung, Drang und Ansatz gegen das Ende[1]). Die Fuge verliert sich in einzelne Ansätze, fast bis in einzelne Rufe, und mündet wieder in eine Episode tiefreligiöser Sammlung aus: zu choralartigen leisen Posaunenklängen (bei X) ertönt erst in einzelnen Stimmen das „*non confundar*", in großen melodischen Bogenwölbungen, die nur teilweise das vorherige Fugenthema antönen, vor allem dessen ausklingenden Oktavsprung; er erscheint hier im aussehnenden Weitenausdruck, zuletzt (8. Takt nach X) allein zu den Worten „*in aeternum*", worauf nochmals choralartig in den vier Solostimmen das vor der Fuge gewonnene „*non confundar*"-Motiv hochfeierlich im As-Dur anhebt (die früheren Singstimmenmotive ziehen dabei durch die Holzbläser). Diese Steigerung wird dann von dem erwähnten Wiedereinsatz des vollen Chores in H-Dur (bei Y) durchrissen; von da an ringt sich die letzte, die höchstgespannte Steigerung gegen den befreienden Schlußausklang. All die bisherigen wirren und wieder sammelnden, die gebetshaften und feierlichen Augenblicke, grelles Auflichten und Zurückdunkeln lassen hier deutliche Rückschlüsse auf die Psychologie der Endgestaltungen in den Symphoniesätzen zu.

Aber der in H-Dur (bei Y) ansetzende Teil bringt noch eine der genialsten und fesselndsten Endsteigerungen, die Bruckner überhaupt geschrieben. Das Choralmotiv des „*non confundar*" erscheint in den tieferen Stimmen, übertönt von einem festliegenden *fis*. Im Orchester bricht das Anfangsmotiv aus, es wirkt hier im H-Dur mit den plötzlichen grellen Orchesterklängen mehr visionär als ge-

[1]) Technisch ist noch bemerkenswert, daß mit dem Höhepunkt des 9. Taktes nach W ein Orgelpunkt einsetzt, wie er sonst oft zu krönenden Fugensteigerungen erscheint; hier wird er die ganze abklingende Entwicklung hindurch gehalten, und auch das ist in Bruckners Symphonik nichts ungewohntes; es entsteht dann mehr jener Orgelpunkt-Typus, der eine dumpfe Spannung und zugleich dämmerhafte Trübung verbreitet.

löst, mehr wie ein Flimmern, überhaupt lodert eine fieberhafte Hitze in diesem Teile auf[1]). Sie steigert sich bald, indem sich die Klangerhitzung mit außerordentlichen Klangtrübungen verbindet, (hervorgerufen durch Dissonanztürmungen bis zu Nonenakkorden unter den gleichzeitigen intensiven Orgelpunktwirkungen und reichen Durchgangs- und Nebentonbildungen). Die Klanggewalt droht oft unter der Dissonanzspannung zu zerspringen, nur ein Harmoniker von höchster Kraft vermochte diese fast auseinanderberstenden Tonmassen noch mit den satten vollen Glutwirkungen zu vereinen. Dabei vollendet sich auch diese Steigerung in Schichtvorgängen: nach acht Takten rückt unter gewaltigstem Druck die ganze Thematik samt dem zuoberst ausgespannten Orgelpunkt um einen Ton aufwärts, nach Cis-Dur, nach wieder acht Takten noch weiter nach d-Moll. Doch schon vorher, innerhalb der Cis-Dur-Schicht schreitet noch in andrer Weise die Steigerung vor: aus der ungeheuren Überhitzung schlagen die Klänge plötzlich ins *pp* und ins cis-Moll um, und diese Verdünnung wirkt als intensivste Spannungserhöhung gegenüber der vorherigen, über sich selbst hinausdringenden Glut und Klangballung. Von wunderbarster Wirkung aber ist dabei der Wiedereintritt klarer Dreiklänge nach der Dissonanzfülle. Auch das hebt den Eindruck fieberhafter, verdünnter Höhenatmosphäre. Zunächst hält sich diese *pp*-Wirkung über die erwähnte Weiterrückung nach d-Moll, die zugleich in dem leisen Posaunenchor eine der herrlichsten Brucknerschen Choralwirkungen durch diese hocherregte Entwicklung durchtönen läßt. Aber dazu geschehen neue, die allerseltsamsten Steigerungen; wie es in Bruckners Technik liegt, mit neuen Mitteln: es löst sich plötzlich (18. Takt nach Y) aus der bisherigen Motivik eine schlichte sinkende Linie, ein dreitöniges Motiv (im Alt, erst mit Hörnern, dann vom heißen Trompetenton verstärkt): *c-b-a*, dann neu zur Höhe ausgreifend *a-g-f*, und immer aus höherem Ansatzton herunterschichtend. Rein motivtechnisch ist es eine Umkehrung des Anfangs aus dem Choral; das verschwindet neben der dynamischen Bedeutung, zu der hier Bruckner — im Steigern! — die Abstiegsidee ausnützt: die einzelnen herabschichtenden Züge durchsetzen nicht allein mit gegendynamischer

---

[1]) Man soll ihn darum nicht zu schnell nehmen, eher sogar etwas verhalten. Auch die Fuge wird gewöhnlich zu schnell durchgesungen, wozu wohl die im Thema liegende Sequenzierung verleitet; dann kommt mehr ein Geleier als sein Weitendrang zur Geltung.

Kraft die neu anhebenden Steigerungen, sie bewirken vor allem die unübersteigbar gewaltige Spannung eines drohenden Zusammenbruchs; sie lösen sich unmittelbar aus der fieberhaftesten Klangschwüle und stellen einen der unheimlichsten von Bruckners Gedanken dar. Wer kennt nicht die Träume schwindender Sinne und Albeindrücke der sinkenden Decken, Wölbungen, Gebälke oder auch nur irgendeines dunklen, von den Höhen immer wieder herabstreichenden Drucks! Kein Künstler bot interessantere Psychologie als Bruckner; wie sich dies Sinken stets von neuem aus den Klängen herauslöst, herabschwebt, zugleich die erneut wachsende Fülle und Spannung der Klänge zu höchster Verdichtung, die Dissonanzen bis zu zersprengender Kraft steigert — das treibt an die letzten Grenzen, zur Auflösung ins Nichts — oder All. Nie war auch eine Pause organischer als das plötzliche Aussetzen der Orchesterklänge (8 Takte vor Z) und nie ein Tongedanke geistig motivierter als die plötzliche Sammlung aller Gesangsstimmen in dieser Leere zu einem einzigen Unison auf die Zuversichtsworte *„non confundar"*. Der Verheißungsgedanke, im Augenblicke höchster Beängstigung und entscheidender Spannung ergriffen, trägt zu dem unermeßlichen erlösenden Ereignis hinüber, dem Ausbruch des strahlenden C-Dur mit den Anfangsmotiven; das letzte *„in aeternum"* breitet sich durch den Allklang, und das erste Grundmotiv durchwebt wieder in den Streichern den lange gehaltenen Akkord. Es muß als eigentümlich auffallen, daß dies C-Dur hier noch als Steigerung nach dem H-Dur des letzten Steigerungsansatzes (Y) wirkt; aber das beruht einmal in der Grundstaffelung und Schichtwirkung auf sehr große Strecken: es ist Emporhebung über die Tonart des Unterhalbtones H-Dur[1]). Dazu kommt, daß sich infolge der Steigerungen und dissonanten Zusammenpressungen der Kreuztonartscharakter völlig bis an verflackernde Klanggrenzen überhaupt trübte.

Kampf und Macht des religiösen Erlebnisses, die Gedanken um Tod und Auferstehung brachte Bruckner niemals zu ähnlich beängstigendem Ausdruck wie vor diesem Ende. Er wußte, warum er einmal in banger Stunde das Tedeum als das Werk bezeichnete,

[1]) Vgl. S. 578. — P. Griesbacher weist in seiner sehr lesenswerten, umfangreichen Studie „Bruckners Te Deum" (Regensburg, Verlag Pustet, 1919, S. 81) darauf hin, daß damit auch Wechselbeziehung zwischen Eingang und Schluß herrsche, indem sich auch die erste Abweichung aus dem C-Dur der Anfangstakte auf den Grundton h senkte.

das ihn vor Gott rechtfertigen werde. Daß sich gegenüber den Messen der seitherige Weg durch den größeren Teil des symphonischen Schaffens erkennbar macht, zeigen neben der größeren Freiheit der Instrumentation vor allem formale Eigentümlichkeiten; so die motivische Grundeinheit, ferner die Entwicklungsdynamik der Motivlinien, wie die der gesamten Steigerungsanlagen; auch deren typische Symbole, die Formspannungen und die schöpferischen, mit dem Formaugenblick zusammenhängenden Stimmungen, wie die Gespanntheit der Stille, die Vorbereitungsschwere, vor allem die Bangigkeitsakzente vor dem Ende; sie beweisen zugleich, wie durch Bruckners weltliches Schaffen hindurch sein religiöses Erlebnis nur gewachsen war. Gegenüber den Messen ist ferner die raumperspektivische Gestaltung viel weiter durchgedrungen. Daß auch der gesamte Formgrundriß die textliche Anlage einer symphonischen anpaßt, geht schon aus dem vorhin Ausgeführten hervor; bedenkt man insbesondere, daß auch der große dreisätzige Mittelteil in seinem eigenen Mittelstück („Aeterna fac") zu den Anfangsmotiven verborgen hinüberspielt, diese somit nach Unterbrechungen stets wiederkehren, so erkennt man, daß in der Form auch ein Rondo versteckt liegt; immerhin muß man von diesem Wort den letzten Rest seines ursprünglich heiter-weltlichen Beigeschmacks tilgen[1]).

---

[1]) Kretzschmar lehrt über Bruckners Tedeum („Führer durch den Konzertsaal", II[1], 5. Aufl. 1921, S. 377): „Den Text behandelt diese Komposition mit einer in der Geschichte des Tedeums ungewöhnlichen Subjektivität: Die Elemente des Zagens und Bangens stehen dermaßen im Vordergrund der Brucknerschen Musik, daß der Charakter und Zweck eines Lobgesangs ernstlich gefährdet erscheinen. Auch der innere musikalische Ausbau dieses Tedeums erregt viele Bedenken und läßt in der Wahl von einzelnen Themen, in der Durchführung barocker Begleitungsmotive, in der unmotivierten Hingabe an rein musikalische Ideen(!!), welche zum Teil auch noch Reminiszenzen aus Werken Wagners sind, den durchgebildeten Geschmack und die Reife des künstlerischen Wesens empfindlich vermissen. Kein zweiter unter den neueren Tonsetzern zeigt die fatale Ähnlichkeit mit der zwiespaltigen Natur des überbildeten(!!) Abbé Vogler so stark wie hier Bruckner. Aber Größe der Intentionen und der Stimmung wird man diesem Tedeum nicht absprechen können."

## Der 150. Psalm

Entstehung 1892. Uraufführung: Wien, 13. Nov. 1892 unter Wilhelm Gericke.

Die Psalmenhymnik ist eine Seite von Bruckners Wesen; man kann sagen, daß sie hier in einer mächtigen Alleinherrschaft das Werk trägt. Manche von Bruckners andern Zügen sind mehr zurückgedrängt, gerade die sonst für ihn am meisten charakteristischen dunklen, wie sie in ihren unendlich reichen, geheimnisvollen Spielarten überall seine Musik durchziehen und auch in ihre jubelndsten Klänge empordringen. Der Psalm ist völlig auf strahlende Lichtwirkung angelegt, es scheint ein Werk zu sein, in dem Bruckner (vielleicht in einem künstlerischen Versuch) aus seinem eigenen Kreise herausschritt. Damit bleibt noch eine Menge einzelner Stilmerkmale unverleugnet, auch im Gesamteindruck triumphiert seine Kunst prunkhafter Farben, monumentaler Akkordwirkungen und überschwänglich großer Melodiebogen. Aus dem Geiste des Lobpreisungstextes ist die Vertonung als einheitlicher Wurf zu breiter Al-fresco-Wirkung angelegt.

Ihn durchströmt eine jubelnde Erlöstheit. Das Werk steht nicht umsonst am Ende von Bruckners Schaffen; es mutet wie ein groß ausgebreitetes Stück aus den Schlußverklärungen an, zu denen sich sonst seine Werke erst im Laufe der Formentwicklung durchringen. Die Musik ist ganz aus Helle und Unendlichkeitsglanz gewoben; inhaltlich weniger Entwicklung als gelöste Ausbreitung; umso schwieriger stellte sich das Problem für die formale Entwicklung. Seine Lösung ist eigenartig und hochgenial. Und was zudem an diesem Psalm nie genug bewundert werden kann, ist die unermeßliche Klangpracht; erst wiederholtes Hören (namentlich der Fuge) kann von der inneren Sicherheit des Brucknerschen Gehörs und von seiner durchdringenden, wie in die letzten Winkel der Klänge hineinhörenden Verteilungskunst einen Begriff geben.

Betrachtet man das Werk auf seine Form hin, so bietet es ein höchst fesselndes Bild und legt in der Unmittelbarkeit der Gesamtwirkung Brucknersche Grundzüge bloß: so neben der Vorentwicklungs- und Steigerungskunst das Hindurchstreichen der auf Dreizahl gerichteten Steigerungsanlagen durch eine auf Zweizahl beruhende Symmetriegruppierung. Bis L reicht ein großes präludierendes Phantasieren, dann erhebt sich eine Fuge zur triumphalen Steigerung. Der präludierende Teil (bis L) weist trotz des Phan-

tasie-Charakters höchst logische, streng geschlossene Formmeisterung auf; der Verlauf ist zunächst über vier Abschnitte zu verfolgen, deren Gruppierung sich hernach ganz übersichtlich von selbst darstellt. Der erste Abschnitt ist das bis A reichende Halleluja; dessen Thema ist fanfarenartig und trägt damit den Psalmgrundton, auf den das ganze Werk eingestimmt ist. Eingeleitet und durchbrochen von rauschenden Orchesteransätzen, baut sich dabei der Chorsatz in sehr klarer dreimaliger Steigerung auf, mit der Melodie nacheinander auf Grundton, Terz und Quint des C-Dur-Dreiklangs[1]) einsetzend; vom Höhepunkt löst sich ein a-cappella-Stück in absteigender Klangfolge, und diese Rückentwicklung des ganzen bisherigen Bogens ist nochmals durch das Orchestermotiv gerundet, das zugleich dominantisch vorwärtsweist. Dabei beachte man, wie sich über diesem (2 Takte vor A) unscheinbar ein fallender Oktavsprung der Holzbläser ausspannt: erste Vorandeutung des Fugenthemas!

Der zweite Abschnitt weist mit anderer Thematik ein gleichartiges Bild auf, nämlich dreifache Steigerung, die sich gegen einen bloßen Chorausklang hinbreitet. Er setzt bei A mit neuem Thema, auch unter anderen Begleitfiguren ein; nach Gegensatzwirkung und Tonart (As-Dur) würde es einem Gesangsthema, dem Charakter nach einem Hauptthema entsprechen; keines von beiden trifft ganz zu, die Anlage ist unabhängig von einem Symphonietypus. Der erste Ansatz beginnt fugiert, löst sich aber gleich (über eine hell aufstrahlende A-Dur-Wendung) in akkordlichen Chorsatz, der in Des-Dur ausklingt; dabei erfährt die anfängliche Fugierung eine Abänderung dadurch, daß der zweite Themeneinsatz (Sopran) die Anfangsquart des ersten (Alt) zu einer Oktave dehnt: weiteres Hinstreben zum Fugenthema. Große Flächenwirkungen greifen gerne zu (mehr oder minder freien) Sequenzrückungen auf große Strecken: so erhebt sich die ganze Entwicklung mit dem neuen Thema nochmals, um einen Halbton erhöht, in A-Dur (bei B); dahin leuchtete mithin die kurze A-Dur-Wendung des letzten Teilstückes voraus; gerade wo Bruckner frei mit Klangwirkungen zu verschwenden scheint, hält er stets in strenger Berechnung weite Zusammenhänge aufrecht! Im übrigen verläuft (unter Einzelabweichungen) die Sequenzierung gleichartig gegen einen Chorausklang hin, den wie in einer Gloriole eine schön geschwungene Flötenmelodie überspielt:

[1]) Vgl. die Anmerkung S. 1264.

auch in ihr liegt eine Vorandeutung der Fuge, nämlich ihrer in Achtelbewegung gehaltenen Gegenstimmen. Darauf bei C drittmaliger Ansatz des gleichartigen Teilstückes, im Themeneinsatz wieder um einen Halbton emporgerückt, in der Harmonik allerdings nicht, indem diese sogleich zu lebhafteren Steigerungen unter enharmonischen Wendungen hindrängt. Und wie recht oft bei Bruckner verläuft dieser dritte Ansatz viel länger, bringt zunächst ein Teilstück für Frauenchor, dann für Männerchor und schließlich ihre Vereinigung, sodaß noch in diesem dritten Ansatz selbst eine dreifache Anlage schlummert; auch er führt ferner vom Höhepunkt aus (D) zu einem Ausklang des a-cappella-Chores in sinkender Akkordfolge.

Der dritte Abschnitt setzt bei E ein und stellt abermals einen dreimaligen Ansatz dar. In der Dominante (G-Dur) hebt ein Thema an, das durch die Orchesterfiguren und den akkordlichen Satz wieder mehr zum ersten zurückweist, aber ohne ihm zu gleichen. Ein zweiter Ansatz folgt (bei F) wieder einen Halbton höher (in As-Dur; damit entsteht auch eine harmonische Rückbeziehung zur zweiten Gruppe bei A!). Nach dem weiter ausgespannten Bogen dieses Ansatzes reicht ein dritter, am weitesten ausgedehnter von H bis K; er löst sich von dem seit dem dritten Abschnitt (E) gehaltenen Orgelpunkt g und hebt in E-Dur an; in ihm vereinen sich die fugierten und akkordlichen Elemente der bisherigen Satzteile. Der erste Themeneinsatz (Alt) gleicht jenem des zweiten Abschnitts (bei A), die Gegenstimme des Soprans deutet zu einer Figur voraus, die sich später in der Fuge als Fortsetzung des Fugenthemas (in doppelt so schnellen Werten) herausbildet. Auch hier tritt dreifacher Steigerungsansatz klar hervor; dem ersten in E-Dur folgt nach acht Takten, in freier Sequenz emporrückend, ein zweiter um einen Ton höher (Ges-Dur), und ein dritter (bei J) enthält das weitere Hinanschichten um eine Stufe noch verschleiert: im Sopransolo und Alt sticht der Einsatzton g heraus, sonst aber herrscht keine Sequenzierung mehr; beim Alteinsatz ist wieder der anfängliche Quartschritt zu einer Oktave gedehnt (Hinstreben zum Fugenthema). Auch eine solistische Sopranstimme nähert sich schon mehr als die Gegenstimme des Soprans nach H der Fugen-Gegenstimme, indem sie zu deren Achteln beschleunigt ist. Der Teilbogen verläuft in ruhigem Chorsatz.

Als vierter Abschnitt erscheint bei K das anfängliche Halleluja wieder, abermals in drei Teilstücken. Damit stellt sich die Anlage der präludierenden Phantasie so dar, daß von ihren vier

Abschnitten die zwei äußeren mit dem Halleluja gleichartige Umrahmung der zwei inneren bilden, die Einzelabschnitte selbst durchwegs Steigerungen in dreifacher Anlage aufweisen, die zum Teil sogar noch die einzelnen Unterteile selbst durchzieht.

Die Fuge (L) ist von einem Hauptthema getragen, das selbst der Monumentalwirkung auf breite Flächen entspricht. Seine großen, wuchtigen Linien, erst zwei Oktavsprünge, bilden das stete Gerüst, durch das sich eine unendlich reiche Gegenstimmenbewegung schlingt. Beim Chor beruht sie, ohne strenge Wiederkehr einzuhalten, in leicht gewundenen Achtellinien, doch schon mit dem Hauptthemeneinsatz greifen im Orchester rhythmisch lebhaftere Linien vorwärtstreibend ein. Die Exposition bringt das Hauptthema regulär in Quintbeantwortung, geht unmittelbar in gesteigerte Durchführung über, vom 6. Takt nach M an in Engführungen mit der Themenumkehr. Die Gesamtsteigerung, die über alle die kontrapunktischen Künste streicht, nimmt einen neuen Ansatz bei N, und gegen dessen Höhepunkt zu sammeln sich die Innenstrukturen wieder zu feierlichen akkordlichen Wirkungen. Im Orchester weiten und vereinfachen sich dabei die Linien zu Entwicklungsmotiven großer Höhepunktsentfaltung, den gleichartigen, über Oktave und Quint zerlegten Dreiklangsbewegungen, die schon von der dritten, in Andeutungen bereits von der zurückgelegten D-Moll-Symphonie an typisch wiederkehren. Zunächst schreiten die Oberstimmen der Chorakkorde (vom 5. Takt nach Q an) in den Oktavschritten des Themas fort, dann vom Höhepunkt (9. Takt nach Q) entwickeln sich sinkende Rückleitungen des großen Steigerungsbogens. Aus ihnen aber bildet sich von R an eine Zurückleitung zum Tonfall des anfänglichen Halleluja heraus und zwar wieder von rückwärts nach vorn: die Fortleitung des Halleluja (vom 15. Takt des Anfangs) wird zuerst erreicht, und aus ihr löst sich dann (bei S) dessen Kopfthema selbst (vgl. S. 994). Die Ausbreitung des Halleluja ist dem Anfang gegenüber verändert und beschränkt sich auf einen dreifach anschichtenden Steigerungsteil (Ansatztöne der Hauptstimme: g, a und c), mit dem Höhepunkt abschließend. Indem so das Halleluja am Anfang und Schluß und in der Mitte erscheint, schleicht sich auch ein rondoartiger Gedanke durch die Anlage einer Phantasie-Einleitung und Fuge, ohne daß aber im strengen Sinne an Rondo zu denken wäre.

## Kleinere kirchliche Chöre

### *Werke bis zur D-Moll-Messe*

Aus der Zeit vor den großen Messen stammt eine Anzahl kleinerer Stücke streng liturgischer Bestimmung. Schon diese hielt Bruckner noch davon zurück, in Ausdruck und technischen Mitteln freiere persönliche Wege zu suchen. Jedenfalls darf man nicht erwarten, ein gleichmäßiges Hinauswachsen bis zur Tat der D-Moll-Messe (1864) darin beobachten zu können, obwohl sich in mancherlei Spuren der Hang ins Weite schon da und dort regt. Auch ihrem Werte nach bleiben die Stücke ungleich und können zum Teil nur Sonderinteresse aus dem Gesichtspunkt von Bruckners Entwicklung beanspruchen. In ihrem durchwegs bescheidenen Rahmen weisen sie vor allem gewisse melodische Züge auf, die einheitlich den Jugendstil kennzeichnen: sehr milde Bogenführungen, die allerdings nie weichlich werden, meist in schlicht liedartiger Periodisierung. Vom Grundgefühl des katholischen Chorals beherrscht, verwerten sie teils unmittelbar dessen Tonfälle, andernteils bildet sich frei erfundener Gesang nach dessen Stil; über seine durchschnittlich diatonischen Bewegungen schreitet Bruckner hauptsächlich dann hinaus, wenn ihm die Freude an Akkordwirkungen auch die Melodik zu Dreiklangsintervallen treibt; man findet solch weitschrittigere Wendungen daher hauptsächlich bei Modulationen oder einzelnen stärker herausdringenden Klangwirkungen, so namentlich bei subdominantischen und Moll-Wendungen. Hierbei schwingt auch schon bisweilen ein gewisses Pathos, ein Weihegefühl in der Melodik durch, wie ein fernes unterirdisches Vorbeben ihrer späteren Gewalten. Auch für Oktavschritte, namentlich für fallende, zeigt sich teilweise bereits eine Vorliebe; sie steigert sich sogar auffällig bis zu den späteren großen Werken hin, und es scheint schon darin der Keim zu den späteren großen Urmotiven von Oktave, Quint und Quart zu liegen. Im Ganzen halten sich die ersten Versuche im Gleichmaß des traditionellen liturgischen Stiles österreichischer Färbung, ein still religiöser, dem volkstümlichen Kirchenlied gerne etwas nachgebender Ausdruck zeichnet sanfte melodische Wellenlinien; erst die beiden Ave-Maria-Kompositionen der Jahre 1856 und 1861 regen sich in stärkeren Ausdrucksakzenten darüber hinaus. Bis dahin halten sich auch die Frühwerke fast durchgängig an einfachsten homophonen Satz, die klangsatten Akkorde durchschnittlich an

einfache Fortschreitungen, vereinzelt bricht aber der Drang zu farbig modulatorischen Wirkungen durch.

Dies kennzeichnet schon eine kleine Messe in C für eine einzige Gesangstimme (Altsolo) mit Begleitung von Orgel und zwei Hörnern, ein inniges, anspruchsloses Stück[1]), wahrscheinlich in Windhag 1842 entstanden. Der gekürzte Messentext ist außer im Kyrie größtenteils ohne Wortwiederholungen durchkomponiert, im Gloria heben sich belebtere großschrittige Wendungen heraus, dann auch einzelne liedartige unter rhythmischen Belebungen. Das Sanctus und Benedictus fallen durch ihren schönen Ausdruck auf; einzelne Modulationen durchbrechen im 1. und 3. Satz die schlichte Harmonik, und den Sinn für Unisonwirkungen kündigt an einigen Stellen die Begleitung an. Auch ein „Pange lingua“ für vierstimmigen Chor aus der Windhager Zeit und ein in Kronstorf 1843 entstandenes „Libera“ in F für vierstimmigen Chor mit Orgel (beide bei Göllerich, I. Bd., veröffentlicht) weisen lebhaftere rhythmische Belebung in der Melodik auf. Ein „Tantum ergo“ in D[2]) (1843) steht in schlichtem Akkordsatz, unter einigen ausdrucksvolleren, die Vorliebe für vorhaltsartige Sekundmotive bekundenden Melodiewendungen. Ebenso geht die vierstimmige Choralmesse in F a-cappella aus dem Jahre 1844 (Göllerich, I. Bd.) wenig über schlichten Akkordsatz hinaus, durchbricht ihn gelegentlich durch Gegenüberstellung von Frauen- und Männerstimmen und einzelne Imitationen; von besonders weihevollem Ausdruck ist das Agnus.

Fünf „Tantum ergo“[3]) stammen aus dem Jahre 1846; die Melodik bewegt sich größtenteils in den ruhigen Halbtaktfortschreitungen des vierstimmigen Satzes, in einzelnen stärkeren Auswölbungen verrät sie leise Spuren des späteren Weitendrangs. Von den vorhin erwähnten Merkmalen bleiben namentlich die diatonisch sinkenden Melodiezüge erkennbar, die meist nach beschwingtem Ausgreifen zur Höhe die Bogenwölbung zurückleiten. Sie führen sogar zu Motivgemeinsamkeiten zwischen den Stücken, so beim „*Praestet*“ zwischen dem dritten und vierten. Im Übrigen sind vier dieser Stücke von stiller, durchaus unpersönlicher Wirkung, nur das fünfte, fünfstimmig mit Orgelbegleitung, strebt ein wenig darüber hinaus und überrascht

[1]) Veröffentlicht bei Göllerich, „Anton Bruckner“ I. Bd.

[2]) Veröffentlicht bei Göllerich (I. Bd.) und durch Goller in der Sammlung „Eucharistische Gesänge“ (U. E.).

[3]) Erschienen im Universitätsverlag Innsbruck.



schon vom 2. Takt an durch einige stimmungshafte romantische, an Mendelssohn gemahnende Klangwendungen; auch die Setzweise ist gelockerter, der melodische Ausdruck freier bis zu frohlockenden Wendungen („*cernui*“). Eigentümlicher ist schon das Ave Maria in F-Dur für vierstimmigen Chor mit Sopran- und Altsolo und Orgel, im Anfang der Linzer Zeit, 1856, entstanden[1]). Hier ist auch die Vertonung motettenartig in einzelne Teilstücke gegliedert. Die ersten Anrufungsworte zeigen eine kontrapunktische, mit Imitationen und Umkehrungen durchsetzte Verarbeitung, die aber nach acht Takten durch Kadenz liedartig abgerundet wird; schon das synkopisch anhebende Thema, noch mehr seine weiteren Verschlingungen zeigen erheblich lebhaftere Beweglichkeit als die bisherigen Werke, auch größeren rhythmischen Reichtum. Die Melodik schwillt zu noch freierem Ausdruck in den beiden nächsten, für Alt- und dann für Sopran-Solo gesetzten Textabschnitten; hier bricht ein religiöser Überschwang hervor, zu dem schon die melodischen Ausbauschungen der *Tantum ergo* aus ihrer Verhaltenheit hinzustreben scheinen. Die Bedeutung des Oktavschrittes für Bruckners persönlichen Ausdruck wird da offenkundiger, auch der Sinn für Sequenzen, vor allem aber mit dem nächsten Teilstück die Heraushebung des Christus-Gedankens in hoher, aber zugleich eindüsternder Weihe; die Vertonung moduliert bis nach As-Dur und geht dabei zu einfachem Choralsatz über, freilich fehlen noch die gewaltig ergreifenden Ausdrucksakzente, deren Bruckner später bei solchen Wirkungen fähig wird. Auch das Umschlagen des Chores zu leichter bewegten Tönen bei der Anrufung „*Sancta Maria*“ trägt schon gewisse Brucknersche Charakterzüge, so in der schwebenden, leicht getragenen Dynamik der Themenlinie. Von diesen Mittelteilen löst sich wieder ein stärkerer Impuls, und man erkennt, wie es beim jungen Bruckner namentlich der Ton flehentlichen Bittens ist („*ora pro nobis*“), der den gesammelten liturgischen Ausdruck ins Schwanken bringt. Bis zum Schluß wechseln dann noch kurze choralartige mit lebhafter durchbrochenen Teilstücken[2]), die in der Rhythmik und freien thematischen Anklängen wieder auf den Anfang zurückweisen. Als verborgene Reprisenandeutung kann der 14. Takt vor Schluß gelten, sofern er nach der

[1]) Universitätsverlag Innsbruck.

[2]) Die bisher einzige Druckausgabe enthält einen (vielleicht schon auf Irrtum im Manuskript zurückgehenden) Fehler im 11. Takt vor Schluß: im Sopran muß das dritte Viertel *es* (nicht *e*) heißen.

freieren mittleren Durchführung wieder Tonart und Thematik des Anfangs antönt, beide jedoch von diesem gleich abweichen läßt. Die Komposition ist namentlich als Brucknerscher Vorfrühling interessant.

Bedeutend mehr von seiner Weise verrät ein zweites Ave Maria[1]), für siebenstimmigen Chor a-cappella aus dem Jahre, in dem Bruckner noch seine Studien bei Kitzler begann, 1861. Auch die Form läßt eine durchgreifende Steigerungsanlage mit Höchstspannung in der Mitte und wieder beruhigendem Abklingen erkennen. Der Anfang ist in klaren, ruhigen Tönen für Frauenchor gesetzt, schon hier faßt die einzelnen kleinen Teilabschnitte ein Steigerungsbogen mit ausdrucksvollem Teilhöhepunkt („*Benedicta*“) zusammen. Dieser Marien-Anrufung ist ein Männerchor gegenübergestellt, der mit düsteren Tönen gegen den Christus Gedanken hinwendet, dann aber beim Ausbruch in das Wort „*Jesus*“ in dreimaliger, wieder über den vollen Chor schwellender Ausbreitung eines hellen A-Dur-Akkords gipfelt; (es ist schon die Vorahnung einer ganz gleichartig über einen A-Dur-Klang entfalteten Vertonung des „*Et resurrexit*“ in der D-Moll-Messe). Höchst bedeutsam gestaltet nun Bruckner die Wiederhinwendung an die Madonnengestalt: auf sie wirft noch der aufstrahlende A-Dur-Akkord sein Leuchten zurück, in ihm erscheint noch zum Worte „*Sancta Maria*“ das Anfangsmotiv, von da aber trüben sich die Klänge, und Töne höchster Erregung brechen ein; es ist schon ganz die Brucknersche Empfindungsart; das Erschrecken vor der Größe des Gnadenwunders. Die Stimmen dringen mit den Anrufungen, fast mit Angstrufen ineinander, gepreßte Dissonanzen treten ein, und die dunkelnden Tonartswendungen führen bis zum Es-Dur-Akkord. Von diesem Höhepunkt leitet wieder eine beruhigende Rückentwicklung in gleichmäßig über einem Orgelpunkt abwärtsstreichenden Akkorden gegen die Schlußteile. Und hier hebt sich auch wieder die Brucknersche Wendung des sinkenden Oktavsprunges bedeutungsvoll heraus, sehr ähnlich wie im Sopransolo der früheren Ave Maria-Vertonung, auch wie dort aufwärts sequenziert. Der Chor endet in der ruhigen Klarheit seines Anfangs. Gedanklich wie formal, aber auch in der Satztechnik zeigt er eine außerordentliche Reifung gegenüber den anderen Chören der Frühzeit, und es ist auch hier bemerkenswert, daß die persönlichen Züge namentlich in Anbetungstönen zuerst spürbar werden. — Im gleichen

[1]) Erschienen in Breslau (Verlag Hainauer).

Jahre entstand noch das Offertorium „Afferentur“[1]) für vierstimmigen Chor mit drei Posaunen, ein kontrapunktisch gehaltenes Stück, in dem wenig persönliche Züge hervortreten. Das Thema wird frei fugiert, übergreifende Teilausklänge dichten aber die Stimmführung zu akkordlichen Kadenzen zusammen. Die Form beruht in sehr einfacher Dreiteiligkeit; nach kurzem, abweichendem, wenn auch nicht ausgesprochen gegensätzlichem Mittelstück („*et exsultatione*“) setzt die Anfangsreprise ein. Die Harmonik ist im Ganzen asketisch, die Melodik aber ganz im hingebungsvollen Ausdruck der Darbringung gehalten; der Anfangsteil gipfelt in einer Zusammenfassung der eingangs fugierten Stimmen zur kraftvollen Akkordwirkung des 13. Taktes, die dann mit dem A-Dur-Ausklang des 15. zu freudevollem Ausdruck auflichtet. Richtig dargestellt, steigert sich dies so, daß nun das Thema des Mittelteils nur wie eine weitere Entfaltung dieses Ausdrucks zu seinem Oktavschritt wirkt; man beachte übrigens, wie dieser schon beim vorherigen *ff* (13. Takt) im Baß vorentwickelt liegt. Zum Frohlocken steigert sich dann auch der emportragende Oktavanschwung der Oberstimmen im 18. Takt. Unter Verzicht auf modulatorische Wendungen beruht überhaupt das Werk vorwiegend im melodischen Ausdruck, den verhaltene Erregung überall durchdringt. Bemerkenswert ist, daß Bruckner zu dem Anfangsthema hernach im Credo der D-Moll-Messe („*Qui cum patre*“) zurückgriff.

### *Werke nach der D-Moll-Messe*

Auch von den geistlichen Chören aus der Zeit nach den drei großen Messen sind noch einige im unpersönlichen liturgischen Stil gehalten, die hauptsächlichen aber ragen in die freie, großzügige Vertonungsweise des hochromantischen Stiles. Zu den ersteren gehört ein noch in der letzten Linzer Zeit (1868) geschriebenes „Tantum ergo“[2]) im phrygischen Kirchenton, diesem entsprechend auch durch den fallenden Grundzug der Linien (teilweise unter festliegendem *e* der Oberstimmen) gekennzeichnet, ferner innerhalb seiner akkordlichen Setzweise durch den Wechsel von Teilen sukzessiven Stimmeneinsatzes mit choralartig harmonisierten[3]). Eine

[1]) Herausgegeben von J. Wöss in der Univ.-Edition, Wien.

[2]) Universitätsverlag Innsbruck.

[3]) Bruckner mahnt in einem Brief an Loidol (s. Brief-Ausgabe von Gräflinger, S. 72), das Stück „recht langsam und feierlich aufzuführen“.

kirchentonartliche Choralharmonisierung „Ave Regina coelorum“ für einstimmigen Gesang mit Orgelbegleitung scheint trotz ihrer fast primitiven Einfachheit erst den Wiener Jahren anzugehören, da sie für das Klosterneuburger Stift bestimmt war. — Ganz andere Töne erklingen bereits in der vierstimmigen a-cappella-Motette „Locus iste“[1]) („Weihe“) aus dem Jahre 1869, obwohl auch sie im Vergleich etwa mit der „Christus“-Motette desselben Jahres sehr einfach gehalten ist. Ein ruhig feierlicher Gesang, von schlichten Akkorden getragen, durchzieht den Anfang; hernach heben zwei lebhaftere Steigerungsansätze, untereinander in Sequenz, bis zu einem Höhepunktsausklang, von dem aus die Vertonung zu geheimnisvollen Klängen umschlägt. Diese Steigerung und Gegenwirkung bilden zusammen die mittlere Ausschwankung des kurzen Stückes, der dann mit Wiedereinsatz des Anfangsthemas die Schlußabrundung folgt, zuletzt gegen Klänge tiefer Stille hinausleitend. Schlicht wie die Form und Harmonik ist der Ausdruck des Chores; es ist ein beseelter, in seinem Gleichmaß ungemein stimmungsvoller Hymnus. Man könnte ihn als den Gesang der Gestalten denken, die Böcklins heiligen Hain durchschreiten.

Hoch herausragend an Schönheitstiefe und eigenartigster Größe hebt sich aus der gesamten Kirchenmusik das vierstimmige Graduale „Christus factus est“ aus dem Jahre 1869[2]). Es gehört zu den Chorwerken, die in höchster Eindringlichkeit jeden Teilsatz des Textes, fast jedes Wort zu seiner Bedeutung heben. Wenn auch damit die Vertonung sehr reich an Einzelheiten und zudem nach alter Motettenart jeder Sprachsatz als Abschnitt für sich komponiert ist, so bleibt durch die formale Zusammenschließung ein großer Einheitsbogen gewahrt, auch motivische Gemeinsamkeiten halten einzelne Teile zusammen. Als unmittelbare Einheit breitet sich auch der hochergreifende religiöse Grundton durch das Werk, jene

[1]) Erschienen in einer Ausgabe von J. Doebber (Berlin, Schlesingersche Buchhandlung), auch in deutscher Übersetzung von Th. Rehbaum; diese ist zwar hier wie bei den Motetten „*Christus*“, „*Os iusti*“ („Wer Gott liebt“) und „*Virga Jesse*“ („Das Heil der Welt“) etwas frei, aber für nicht liturgischen Gebrauch sehr geeignet und mit viel Geschick dem Motivausdruck und den Stimmführungen angepaßt.

[2]) S. vorige Anmerkung; es gibt noch eine sechsstimmige Vertonung des gleichen Textes mit drei Posaunen.

Mischung von Glanz und Schauer, die stets bei Bruckner die Darstellung des Christus-Gedankens kennzeichnet; diesen kann man hier fast in einer verdichteten Ausprägung der Brucknerschen Erfassungsweise erkennen. Auch die geistige ist außerordentlich scharf durchdacht und hebt aus dem Text die zwei Gegensätze von Menschwerdung und Erhöhung heraus. Von beiden Grundgedanken strahlt aber Bruckners Erlebnis in so umfassende Fülle, umspannt so vielfältig alle Schwankungen zwischen tiefster Seelendüsternis und jauchzender Verzückung, daß bis in jeden Ton hinein auch die Wiedergabe letzte Wirkungen fordert. So schwankt auch unmittelbar aus dieser seelischen Bewegtheit die Grundtonart des d-Moll zu unbeschreiblichen Farbenbrechungen aus. Der Anfang trägt den Zug zur Eindüsterung an sich; unmittelbar durchdringt er schon die ersten d-Moll-Akkorde in der Wirkung der sinkenden Tiefenstimmen. So aus schwerstem Mysterienton gefaßt, wandelt sich der Christus-Gedanke erst gegen die Passionsakzente, neue Motive zerrissenen Ausdrucks bilden sich aus dem Anfang heraus, wie in einem Aufschrei steigernd und in affektvoll klagendem Tonfall wieder zurückleitend (bis zum 11. Takt). Aber man achte, wie das einfache Symbol der sinkenden Linie auch hier noch als Baßstimme die polyphonere Entwicklung zusammenhält und von da aus alle Stimmen zur Tiefe mitreißt; sie ist es hauptsächlich, der hernach die steigenden Grundmotive entgegentreten. Der ganze Anfang ist auf Charfreitagston gestimmt, und so wendet auch die bisherige Entwicklung gegen noch verinnerlichtere Klänge schwerer religiöser Weihe (11.—20. Takt). Von hier erheben sich die emportragenden Motive der Auferstehung „*Propter quod et Deus*“ („Darum hat ihn Gott“); Klänge herrlichster Ekstase tragen nach erstem Aufschwung unter geheimnisvollsten Farbenwundern zu einem zweiten, hell in H-Dur aufleuchtenden empor[1]), und immer in neuen Spielarten, unendlich vielfältig im Einzelnen,. macht sich Bruckners einheitliche Grundempfindung geltend, das Rückschlagen aus dem Glanz: unvergleichlich erhaben ist das neue Erschauern beim Gedanken „*et dedit illi nomen*“ („Er gab ihm einen Namen“). Aber wer tiefer hineinhorcht, der wird auch hören, daß der melodische Ausdruck nicht eindeutig der eines Jubels, einer Erhöhung, sondern dabei stets (gerade am

[1]) Sie tragen eine charakteristische Ähnlichkeit mit den Anstiegmotiven des 13.—20. Taktes aus dem Graduale „Locus iste“ („Weihe“), namentlich auch in den Ausklängen.

stärksten in den Höchstauswölbungen!) den Einschlag zerrissenen Schmerzes trägt. Auch das ist echtester Bruckner, seine tief mystische Auffassung der Jubilatio, von der renaissancehaften des Klassizismus bereits grundverschieden.

In andern Ausführungsweisen bleibt nunmehr der Grundgedanke der gleiche: erneute Ausblicke gegen den unerreichbaren Höhenglanz, aus dem die Seele, des Anblickes nicht fähig, stets wieder zurückflüchtet, gegen dunklere Erlebnisströme; alles das nur mehr zu den immer wiederholten Worten von der unerreichbaren Höhe des Erlösers. Und dieser Kampf wirkt sich denn auch in den formalen Anlagegedanken aus: einzelne Steigerungen und rückwellendes Ausschweben. Im Einzelnen verfolgt, erkennt man zunächst (bei C) wieder die drangvolle Steigerung; wie vordem zur Tiefe erscheinen hier alle Stimmen zur Höhe gezogen, herrlich mit ihrem Aufschweben auch das stets wieder sinkende Motiv der Altstimme mitreißend, die so mit diesem selbst immer höher ansetzt und zu hymnischem Schwung ausgreift. Die Oberstimme wölbt sich mit der Gipfelung wieder ins gleiche Höhenmotiv (vom 3. und 4. Takt nach A) aus, von da folgt wieder ein Herabsinken und Eindüsterung zu eigenartigen Geheimnistönen. Neue Gestalt nimmt der ganze visionäre Höhendrang mit dem nächsten Teilstück (D) an; hier ersteht über einem festliegenden Tiefenton ein Satz von kühner Ausspannung der Raumweitung in außerordentlich auseinandergestreckten Stimmabständen, wobei sich die Linien zu typischen Motiven flugartiger Ausbreitung zerfasern, den gleichen, die häufig wiederkehrend (Tedeum!) zugleich mit ihrer Dynamik weiten, seraphischen Ausschwebens auch den seelischen Ausdruck höchster Verzückung erreichen. Dabei sind sie motivisch aus dem früheren (zuerst im 3. und 4. Takt nach A eintretenden) Höhenmotiv gewonnen und leiten auch (7. und 8. Takt nach D) in dieses zurück. Ein neuer Anstieg, mit gleichartigen Linien wie der bei C, erhebt sich bei E, und schon aus seinem dissonanten Höhepunkt bricht der Ausdruck zum Klageton der sinkenden Akkorde um, die wieder bis in dumpfes *pp* zurückleiten; der lange Quartsextakkord vor dem d-Moll-Abschluß kündet bereits hier das Ende voraus; es entwickelt sich in noch zweimaliger Entfaltung der Motive von D, aber in gebrocheneren Klängen; wie meistens wölben sich diese Motive über einem Orgelpunkt aus (*d*), dann aber (H) dringt wieder die düsternde Wirkung sinkender Bässe, ähnlich wie am Anfang durch. Von fast symphonischer Kühnheit

ist die gleichzeitige Chorbehandlung, besonders zur sinkenden Baßlinie der synkopisch schwebende Einsatz der Oberstimmen auf *d*, in drei verschiedenen Oktaven die Ausspannung einer Liegestimme andeutend. So rundet der ganze letzte Teil von F an wieder zum ruhigen Dämmerton des Anfangs zurück, bloß nicht in einer geradlinigen Entwicklung, sondern in mehreren, immer gelösteren Wellen. Der gesamte Formbogen trägt seine reichsten und durchrissensten Steigerungen im Mittelteil; dessen Anfang trägt auch die stärkeren harmonischen Abweichungen, zu denen schon das Ende des ersten Teiles hinausleitet; doch hält schon von C an der Mittelteil das d-Moll wieder unverändert fest, gegen Ende wird auch in diesem selbst der Akkordwechsel immer geringer. Man könnte aus dem kurzen Chor allein Bruckners ganze Persönlichkeit ableiten, zumindest die Art seines religiösen Erlebnisses.

Von solcher Farbenkunst hebt sich eine um zehn Jahre jüngere Motette „Os iusti" („Wer Gott liebt") für gemischten Chor a cappella[1]) (1879) durch vollständigen Verzicht auf modulatorische Klangwendungen zugunsten kirchentonartlicher ab; ausschließlich die sieben Töne der lydischen Tonleiter sind verwendet und selbst die aus ihnen bildbaren Klänge zu sparsamem Wechsel gedehnt[2]). Alle Farbigkeit ist in reizvoll durchsichtige Blässe aufgelöst, und es ist ein Schauspiel für sich, den größten Könner sich selbst seiner stärksten Mittel berauben zu sehen. Auch die Akkordfortschreitungen selbst sind archaisierend: es überwiegen die kirchlichen Wirkungen der Terz- und Sekundschritte in den Fundamenten. Trotz dieser Askese vermochten innere Steigerungsvorgänge den Aufbau auszuwölben und dauernd die Spannung zu halten. Und selbst diese beruht nicht durchwegs in melodischen Spannungen, sondern auf dem Prinzip von Gegensatzwirkungen: zu einer melodischen Polyphonie zerfasert sich erst der Mittelteil, ihn rahmen akkordlich gebaute Eckteile ein. Aber auch schon im Anfang erkennt man, welche Formtechnik über die Ähnlichkeit hinausträgt,

---

[1]) Vgl. die Anm. 1, S. 1287.

[2]) Bei den Akkorden beschränkt sich Bruckner auf Dreiklänge, freilich unter starken Vorhaltsbildungen. In einem Briefe an Traumihler (s. Brief-Ausgabe von Auer, S. 150) schreibt er von dieser Motette: „Ohne ♯ und ♭; ohne Dreiklang der 7. Stufe: ohne Quartsextakkord, ohne Vier- und Fünfklänge."

gliedert, staffelt und steigert: es ist die Aufbrechung des Satzes zu acht Stimmen, und zwar nicht in allmählichem Wachstum, sondern nach folgender Anlage: die ersten Takte sind vierstimmig homophon, dann tritt für vier Takte Spaltung in je vierstimmigen Männer- und Frauenchor ein, in wechselchörigen, kurzen Imitationen, hernach deren Vereinigung zu gleichzeitig acht Stimmen, und aus diesem Höhepunkt wölbt sich die Entwicklung wieder zu vierstimmig homophonem Ausklang zurück. Welche Kunst und Berechnung darin liegt, sieht erst der, welcher den ganzen Formbogen dieser ersten 16 Takte verfolgt, und zugleich liegt noch eine weiterwirkende Formspannung darin verborgen: die kurze achtstimmige Höhepunktstelle (11. und 12. Takt) strebt ein wenig gegen polyphone Verfaserung aus, weist somit gegen den kommenden Mittelteil hin. Die Hauptmelodie selbst bleibt in schlichter Einfalt eines Kirchenliedes verhalten.

Mit dem Mittelteil nehmen die Linien jenen ekstatischen Ausdruck an, der sich gerade der Askese zu vermählen imstande ist und wieder von dem tiefen Erleben des mittelalterlichen Geistes bei Bruckner zeugt. Die Kälte steinerner Kapellen durchweht diese wunderbar keusche Musik. Schon die Linienausspannung, gar die reiche rhythmische Belebung der melodischen Polyphonie bewirken eine weitere mächtige Steigerung gegenüber dem Anfang, fähig, eine ziemlich breite Strecke ohne inneres Nachlassen zu tragen. Ein neu gebildetes Thema[1]) wird dabei fugiert (nach einer Exposition, die auch einen eigentümlichen Steigerungsgedanken enthält: das zweite Stimmenpaar, Baß und Tenor, setzt um einen Ton höher ein als das erste). Auch der Eintritt des dritten Teiles, der wieder homophon anhebt (43. Takt), ist um einen Ton höher gerückt als der Anfang, dem er entspricht (auf den G-Dur-Akkord); aber nur die ersten Takte weichen auch in der Melodie ab, von der Spaltung in Doppelchor an verläuft dieser dritte Teil dem ersten gleichartig, hernach klingt er zu breiterem Ende ab, immer stiller und unter einem wunderbaren Gedanken: zum Schluß intoniert nur mehr die Oberstimme ein gregorianisches Choralbruchstück über gleichmäßig wiederholtem F-Dur-Akkord der übrigen Stimmen; dann wird der gleiche Tonfall überhaupt nur unison von allen Stimmen zum *Alleluja* gesungen. Darin liegt schon

---

[1]) Entfernter Zusammenhang besteht zwischen seinem Anfang und der Sopranmelodie des 6. und 7. Taktes.

von dem leisen F-Dur an (7 Takte vor Schluß) ein unendlicher Friede, und man erkennt auch den Sinn des G-Dur mit Eintritt des dritten Teiles; diese Abänderung gegenüber dem Anfang wahrt dem Schluß die Wirkung eines Versinkens zu tiefer Grundruhe, gerade gegen den gregorianischen Choral hin. Lag dieser schon in der Melodik des Anfangs und in der Kirchentonartlichkeit verborgen, so leitet das Ende nun völlig in seinen Schoß zurück. Der Eindruck ist unbeschreiblich ergreifend; aber man muß nun in diese stillen Schönheiten wiederholt eindringen; verständnislose Zuhörer, die zudem vielleicht auf moderne Wirkungen eingestellt sind, mag die einzigartige Motette leicht öde dünken.

Die Antiphon „Tota pulchra" (1882) für gemischten Chor und Orgel[1]) ist auf Wechselgesang zwischen Tenorsolo und vollem Chor aufgebaut. Dazu kommt der eigentümliche Wechsel zwischen ganz schlichter, fast auf Kirchentonartlichkeit beschränkter Harmonisierung und prangenden Klangwendungen von romantischer Farbenfreude. Anfangs wird ein im gregorianischen Tonfall gehaltener Vorgesang des Tenorsolos von den Chorstimmen so aufgenommen, daß er als Sopranstimme wiedererscheint und von den übrigen Stimmen akkordlich sehr einfach begleitet ist. Der dritte Wechselgesang steigert sich dann (unter Aufspaltung bis zu Neunstimmigkeit) zu großer Farbenpracht, was sich auch schon beim Vorgesang des Tenors durch Zutritt der Orgel vorbereitet. Darauf folgen in reizvollem Gegensatz wieder Wechselgesänge der früheren Art, aber ein nochmaliger Übergang zu leuchtenden Klangfarben ist diesmal so vorbereitet, daß schon das vorherige a-cappella-Stück („*Mater clementissima*") aus seinen altkirchlichen Akkorden plötzlich modulierend bis nach Des-Dur übergeht; nach ihrer blassen Wirkung ergibt sich dies Eindunkeln zunächst wie ihre Vertiefung ins Geheimnisvolle; davon aber hebt sich dann der wieder von Orgel begleitete Teil auch in heller D-Dur-Wendung ab, leitet jedoch rasch wieder in die asketischere Chorweise des Anfangs zurück; den Abschluß bilden ungemein stimmungsvolle, stille Kirchenklänge in phrygischen Wendungen. So verbindet sich Wechsel mit Steigerungswirkung in zweimaligem großem Formbogen. — Dem gleichen Jahre entstammt ein drittes Ave Maria, für Altstimme mit Orgelbegleitung[2]), ein sehr

[1]) Verlag Hainauer, Breslau.

[2]) Veröffentlicht als Beilage der „Neuen Musikzeitung" (Stuttgart, Jahrg. XXIII/13.

inniger Gesang, der sich aus choralartigen Wendungen bis zu großen, freien Ausdrucksbewegungen hebt; als Merkmale, die schon Bruckners frühen Kirchenwerken angehören, heben sich auch hier die Oktavschritte zur Tiefe heraus, auch die Vorliebe für abwärtsstreichende Sekundreihen, meist mit vorhaltsartigem Dissonanzdruck in jedem zweiten Ton; ferner Neigung zu Sequenzen und (mit Schluß) die charakteristische Ausfaltung schlichter, dem Choralton angenäherter Tongänge zu breiter Dreiklangszerlegung in erlöst umfassendem Ausdruck. Alle diese Merkmale heben sich jedoch weitaus freier aus den melodischen Bogenrundungen als in Bruckners älteren Kirchenmelodien, der ganze persönliche Ausdruck dringt mächtiger heraus, vor allem aber durchsetzt starke Chromatik die Tonfälle, und die Harmonisierung weist berückende enharmonische Wendungen auf; sie verbinden sich mit den Geheimnis- und Bangigkeitstönen der Brucknerschen Religiosität; auch die gesonderte, harmonisch tief zurückschattende Vertonung des Wortes „*Jesus*" fällt wieder auf. Unisonführungen mit der Begleitung und zum Schluß eine große Orgelpunktwirkung vervollkommnen das Bild von Bruckners Zügen, die sich in der anspruchslosen Komposition zusammendichten.

Wohl die Krone von Bruckners kleinen Kirchenwerken ist die Motette „Virga Jesse floruit" („Das Heil der Welt") für vierstimmigen a-cappella-Chor[1]) aus dem Jahre 1884, somit bereits der Zeit der heranreifenden VIII. Symphonie zugehörig, auch ganz von ihrer hohen Weihe durchströmt, als wäre von ihrer Pracht etwas in die reinen geistlichen Chorklänge hinausgehoben. Als Marienhymnus voll Glut und Keuschheit der Anbetung bildet es ein Gegenstück zur „Christus"-Motette, wie diese bis ins innerste von religiöser Ekstase durchbebt und in hochromantische Farbenfülle getaucht. Das erhaben herrliche Werk ist ganz Bruckners Seele, in der die Gralsweihe, aber auch das Naturblühen der Gralslandschaft lebt.

Weltentrückt schweben schon die ersten Akkorde ein, die vom Wunder der Empfängnis künden, und nie erklang auch geläuterter, ätherischer die Brucknersche Einheit erhabener und herbgebrochener Heilsklänge. Sie schwingt schon aus der allerersten Bewegung, die sich vom hauchartig zarten Anfang löst, in den leeren,

[1]) Vgl. die Anm. 1, S. 1287.

reinen Quintklang des zweiten Akkords gleich scharfe Dissonanzen mit der ausdrucksreichen Melodik des Alts eindringen läßt, rasch auch die hellen Klangfarben der Oberstimmen durch Zutritt des Basses eindunkelt, dann in erhabene Choralklänge schwillt, auch sie neuerdings in schweren Dissonanzen durchbricht, bis schließlich ein weihevoller Anstieg wieder ins Leere verklingt. So ersteht mit den ersten 10 Takten ein erster aufschwellender und hinanwehender Klangzug, von einer Ausdrucksfülle, der selbst wenige Brucknersche Gedanken nahe kommen, und welche die Entfaltung des ganzen Werks schon in sich schließt; inhaltlich wie motivisch. Es ist eines seiner Werdewunder, wo auch jeder Klang und jede kleinste Bewegung bis in den Einzelton von Inhaltsschwere durchfüllt ist. Auch die Melodie löst sich erst von einem festgehaltenen, immer intensiver wiederholten Anfangston, ehe sie zu erster, unendlich ausdrucksschwerer Halbtonbewegung ausbricht und dann langsam in eine zweimal ansetzende Anstiegsbewegung verläuft; ihr letzter Ausklang (vom 7.—9. Takt) läßt die altliturgische Wendung eindringen, von der auch Wagner das Gralsmotiv ableitete, freilich in ganz andrer Verarbeitungsweise, sodaß von einem Anklang nur hinsichtlich des letzten Melodiestückes gesprochen werden kann; doch auch das erscheint in andrer Rhythmik und auch wesentlich anderem Ausdruck. Insbesondere wirkt hier die Spannung charakteristisch, die Bruckner im Höhepunktsakkord ansammelt und gedehnt hält, ehe er den letzten Klang freigibt [1]).

Dieser ganze Klangzug löst sich nun ein zweites Mal aus einem leisen Neuansatz von durchdringendem, ganz geheimnisvollem Farbeneindruck: von einem g-Moll-Akkord, dessen Eintritt in der Tat aus doppelter Klangbeziehung seine Wirkung gewinnt; als Molleindunkelung hebt er sich vom letzten G-Dur-Ausklang ab, doch fast noch stärker empfindet man seine Terzrückung gegenüber dem e-Moll des Anfangs; Bruckners Schichtsteigerung läßt oft weniger die angrenzenden Teile als die Ansatzteile zueinander in Beziehung treten [2]).

---

[1]) Bruckner hatte 1882 die ersten Aufführungen des „Parsifal" in Bayreuth gehört. Wohl möglich, daß dies jenen Anklang an das Gralsmotiv auslöste; nur ist daran zu erinnern, daß dies Thema schon längst vor der Entstehung des „Parsifal" bei Bruckner auftaucht, erstmalig im „Tantum Ergo" in Es-Dur aus dem Jahre 1846 und zwar der Wagnerschen Fassung mit den parallelen Sexten viel ähnlicher.

[2]) Vgl. S. 542ff.

Auch dieser Ansatz schwillt in glutvoller Macht bis zu seinem Ausklang im B-Dur-Akkord, der Parallele seines Einsatzakkords wie im Anfangsteil; denn ihm gleicht er sonst völlig, nur daß die Spannung seines vorletzten Akkordes noch durch eine Alteration im Baß verstärkt ist. Diese beiden Ansätze erfahren zunächst eine Auslösung in einen Höhepunktsteil mit dem Gedanken an den Gottessohn („*Virgo Deum et hominem genuit*"); auch hier, wie überall bei diesem Gedanken in den Messen, erkennt man die Verbindung der hochmajestätischen Klänge mit schwerster Eindüsterung. Die dunkelnde Ges-Dur-Wendung ist zudem durch zweitaktige Unisonansätze auf *b* eingeleitet, die wie Posaunenstöße, prophetische Verkündigungsrufe wirken. Sie erschallen zweimal, beide Male lösen sie sich in hochausgreifenden Melodiebogen, dessen Abstieg (ges-f-es) motivisch (aber auch inhaltlich!) mit dem 5. Anfangstakt zusammenhängt, und auch beim zweitmaligen unisonen b ist schon die Rhythmik der vorherigen Ausklangsakkorde (vom 9. und 19. Takt) angetönt, denn gleichartig wie diese klingt zuletzt (33. Takt) der vorliegende dritte Steigerungsbogen aus. So durchwirkt auch ihn, wenngleich verborgener, das Hauptmotiv der ersten Teilwellen und der ganzen Motette überhaupt, die Anstiegslinie der ersten Ausklänge; sie zieht sich im 24. und 28. Takt durch den Alt und erscheint verkürzt auch mit dem Ausklang im 32. und 33. Takt. Bis zu diesem aber nimmt der dritte Steigerungsbogen bei aller Einfachheit noch erdrückend reiche, inhaltsschwere Wendungen an; so vor allem mit den milden Verzückungstönen im 30. Takt (dem Umschlagen in den G-Dur-Akkord) und gleich darauf wieder mit dem ungemein schmerzensreichen Ausdruck der Melodie und der Dissonanzbildungen. Überhaupt ist es schon in den Höhepunktstakten charakteristisch, wie in der Melodie zugleich mit dem Überschwang auch der Ausdruck eines Schreckens über die unfaßbare Ereignisgröße gelegen ist. Für die ganze Motette ist auch das häufige Verweilen der Melodie auf gleichem Tone kennzeichnend, hier aber nicht im Sinne eines Rezitierens oder Psalmodierens, sondern inbrünstig schwellenden Festhaltens; die melodischen Wendungen selbst bleiben höchst einfach. Mit dem Wiederausklang des 33. Taktes im Anstiegsmotiv ist der ganze erste Teil geschlossen, (wieder auf der Dur-Parallele); er vollendet sich in zwei Ansätzen und einem dritten, auslösenden und krönenden Bogen.

Ähnliche motivische und formale Geschlossenheit zieht durch den zweiten Teil; nach dem Ausklang mit der Durparallele (G-Dur)

hebt er in der C-Dur-Wendung an, die schon mit dem 4. Takt des phrygisch gefärbten e-Moll hervortrat und leitet zuletzt in das E-Dur des ganzen Schlußteiles hinüber[1]). Auch den zweiten Teil beherrscht durchgängig das Anstiegsmotiv als Erlösungssymbol zu den Worten von Gottes Frieden („*Pacem Deus reddidit*"). Es erscheint dabei als Ausklang eines Themas, das mit sinkendem Quartsprung beginnt, mit diesem teilweise fugierend in die weichen, getragenen Akkorde einfällt; der Satz spaltet sich dabei bis zur Sechsstimmigkeit auf, erblüht in herrlichsten Klangwundern, deren berückendstes dicht vor den Höhepunkt des 45. Taktes fällt: mitten im letzten Anstieg zu diesem das plötzliche Umbrechen des strahlenden E-Dur-Klanges in den c-Moll-Akkord, eine bang-religiöse Geheimniswirkung höchster Art, und die eigentümliche Mischung von Glanz und Dunkelung der Harmonik durchzieht von da an in vergrößerten Wirkungen und Abständen die Motette. Zunächst erfaßt das Hauptmotiv des zweiten Teiles vom Höhepunkt des 45. Taktes an alle Stimmen und streicht noch in zweimaligem Ansatz zu seiner Übersteigerung (im 49. Takt) empor. Auch dieser Ausklang gemahnt mit der langen Spannung des vorletzten Akkordes an den vor dem 10. Takt. Eigentümlich leitet Bruckner von diesem Höhepunkt den zweiten Hauptteil zu seinem beruhigenden Ende zurück, zugleich in die E-Dur-Tonart, gegen die der Anstieg hinstrebte, die er auch schon erreichte, und die sich vor dem Höhepunkt (über c-Moll-Klang) zum Es-Dur[2]) brach. Der merkwürdigste Gedanke im Rückgang ist das Sopran-Motiv, ein Sextsprung zur Tiefe, der sich gleichförmig geheimnisvoll wiederholt; in ihm liegt etwas magisches, zumal indem darunter die andern Stimmen auch in ganz leisen Einzelansätzen ertönen, langsam zur Höhe steigen, bis sie sich mit dem Gegenmotiv des Soprans wieder zu vierstimmigem akkordlichem Satz vereinen, zum E-Dur und einem Ausklang von ergreifendstem, mildem Ausdruck zurückwenden. Das Motiv der herabschwebenden Sext im Sopran ist nicht neu, es knüpft an die sinkende Sext des 45. Taktes, die sich dort als

---

[1]) Die Neigung nach dem C-Dur-Akkord wurde ein Merkmal der phrygischen Tonart in ihrer Auswirkung auf die harmonischen Verhältnisse in der Mehrstimmigkeit, namentlich im 15. und 16. Jahrhundert.

[2]) Ausdruck dieser gebrochenen Höhepunktwirkung ist daher der Quartsextakkord des 45. und 47. Taktes. Vgl. S. 555; über den Rückungszusammenhang S. 577.



Höhepunktsweitung aus der sinkenden Quart ergeben hatte, mit der das Thema dieses zweiten Hauptteiles beginnt[1]).

An den zweiten Teil schließt sich als dritter ein großes, hochherrliches *Alleluja*, dessen weiter Bogen gleichfalls mehrere Teilsteigerungen umfaßt. Mit ihm schließt die ganze Motette in Dur, und es hebt die Wendungen des E-Dur-Kreises noch prangend heraus. Sein Thema beginnt mit einem an festliche Trompetenrufe gemahnenden Ansatzmotiv auf gleichbleibendem Tone, dessen Rhythmisierung zugleich mit dem Ausklangsmotiv der Anfangsteile zusammenhängt, allerdings hier schärfer zu nehmen ist. Aus ihm löst sich eine wellig aufschwebende Melodie, aber in ihr ist das ansteigende Hauptmotiv verborgen, wie später (z. B. im 66. Takt) noch deutlicher zu erkennen. Infolgedessen ist das ganze *Alleluja*-Motiv als genaue Umstellung aus dem thematischen Ausklang des 7.—9. Taktes, dem Erlösungssymbol, gebildet. An Trompetenklang gemahnen auch die fugierten Einsätze dreier Stimmen auf *e*, ehe sich der Vollklang des Chores im *Alleluja* sammelt. Auch da erkennt man bald nach dem kirchlich-feierlichen Höhepunkt die Rückbebung in mystische Akzente (69.Takt), doch aus ihnen erheben sich bald Weiheklänge von tiefster Pracht; wo sich aus den Dissonanzen der *pp*-Wendung wieder die Dreiklangswirkungen erheben, im dunkel abgetönten Chorklang dem e-Moll-Akkord wieder der fis-Moll-Klang folgt und zu noch glutvolleren hinüberwendet, da entstehen Stellen, in denen jeder einzelne Akkord wie ein neues Wunder wirkt. Auch in der Melodik mischt sich in den allelujatischen Tonfall wieder ein gewisser Klageausdruck, der dann im letzten Teil (vom 82. Takt an) noch deutlicher herausdringt; auch die sinkende Wendung, welche schon aus dem 5. Takt stammt und die Höhepunkte des 23. und 27. Taktes überwölbte, kehrt übrigens wieder (im 71. Takt), nachdem sie auch schon im Abklingen des zweiten Teiles (61. Takt) aufschien. Die letzten der *Alleluja*-Intonationen erheben sich in schwungvoll gewölbten, immer weiter und höher auskreisenden Bogenlinien des Tenors über breit gehaltenem E-Dur, und auch in ihnen liegt eine

[1]) Aber die geheimnisvolle Wirkung des im *pp* wiederholten Sextmotivs liegt zum Teil auch darin, daß es (in einer für den Chorsatz äußerst kühnen Weise) als ein ostinato-artiges Sopranmotiv nach Orgelpunktstechnik behandelt ist: es hält sich starr auch über fremden Akkorden, was namentlich im 55. Takt hervortritt, indem dort die Unterstimmen unter seinem *g* mit fremdem Akkord einsetzen und ihren Anstieg fortsetzen.

Entfaltung jenes sinkenden Grundmotivs. Der Schluß ist kein feierlich strahlendes, sondern tief friedvolles *Alleluja*.

Im Ganzen lassen sich auch die Teilsteigerungen des „*Alleluja*" deutlich in drei Hauptwellen zusammenfassen; die erste setzt im 63. Takt, die zweite im 69. und die dritte im 82. Takt an. Die dreifach gestaffelte Anlage aber, welche über die gesamte Motette gebreitet ist und im „*Alleluja*" ihren dritten, vollendenden Teilabschnitt findet, zeigt gleichfalls nicht den klassischen Symmetrietypus A—B—A, sondern das dynamische Prinzip zweier Ansätze und eines großen auslösenden Teiles (vgl. S. 460f.). Auch diese Motette rückt zugleich die Bedeutung des „Barform"-Begriffs von Lorenz in hellstes Licht (vgl. auch S. 850). Freilich verbindet Bruckner den dritten Teil dabei mit Rückrundungen zum ersten, den dynamischen Typus somit wieder mit dem klassischen (vgl. Anm. S. 1228).

Wie der dreifache Bogen der Gesamtform schließt demnach eine auf erstes Hören kaum bemerkbare motivische Einheit den großen Reichtum an Einzelschönheiten zusammen. Nicht nur die Reifung Bruckners durch den Weg der Symphonien hebt diesen Chor zu seiner ragenden Höhe, in ihm ist auch die Einheit symphonischer und vokaler Wirkungen vollkommen geworden, d. h. sie durchdringt den Gesangsstil, ohne ihn im geringsten mehr mit instrumental gedachten Fremdwirkungen zu beschweren; er nimmt diese ganz in seine eigenen Möglichkeiten auf. Dies beruht nicht nur in Motivbildungen, die an instrumentale gemahnen, wie die Verkündigungsrufe vom 21. und 26. Takt oder des *Alleluja*-Motivs usw.; es äußert sich vor allem in freierer Dissonanzbehandlung, unvorbereiteten, und dabei doch nicht schwer sangbaren Dissonanztönen[1]), auch Vorhalten nach oben (vgl. namentlich 31. Takt), wie sie im Vokalsatz ungewohnt und überhaupt nur bei genialstem Klangsinn gewagt werden können. Symphonisch sind auch die einzelnen hinanwehenden Klangzüge, ihre Verdichtung und Lösung, und schließlich waltet auch in den üppigen Akkordfarben ein orchestraler Klangsinn.

Auf Wirkung im großen Raume ist eine prunkvolle kurze Kirchenkomposition des Jahres 1885, das „**Ecce sacerdos**" für

[1]) Solche finden sich auch schon bei der Motette „*Christus factus est*" in großer Kühnheit.



gemischten Chor, Orgel und drei Posaunen [1]) angelegt. Es eignet sich im Gegensatz zu den sonstigen kleinen Kirchenwerken nur für großen Chor, beansprucht auch anstrengende Höhenlagen (in Teilung bis zur Achtstimmigkeit), aber wesentlicher als diese technischen Gesichtspunkte ist die großflächig auf pompöse Gegensatzwirkungen angelegte Vertonungsweise. Wie die Antiphon „Tota pulchra" und von den großen Werken namentlich das Tedeum beruht der Chor auf der Gegenüberstellung moderner und altliturgischer Wirkungen, die über den Stil älterer Mehrstimmigkeit bis zu einstimmigem, sogar psalmodierendem gregorianischem Gesang übergehen. Im Keime deutet schon der allererste Anfang diese eigentümliche Vermengung archaistischer und hochromantischer Wendungen an, mit dem Einsatz der leeren Quint auf *a*, aber sofortiger mediantischer Wendung nach f-Moll. Wie den wuchtigen Einleitungsklängen ein bald polyphon geführter, tonartlich fast asketischer Gegensatz folgt, diese Gegenüberstellung sich wiederholt und steigert, ist leicht überblickt. So bildet sich durch die (allerdings geänderte) Wiederkehr des Anfangs eine rondoartige Anlage. Aber eine Steigerung liegt zugleich darin, daß zuletzt die Gegensatzteile gedehnt und die Kontrastwirkung selbst geschärft ist; so vertieft sich der zweitmalige Gegensatz durch seinen Fortgang bis in einstimmige Choralrezitation, und aus dieser Stimmungseindüsterung hebt sich in doppelter Gewalt das Anfangsthema zu seiner hochbeschwingten, im großen Musikornat einherschreitenden Feierlichkeit. — Bruckners letztes Kirchenwerk ist ein kurzes „Vexilla regis", vierstimmig a cappella [2]) (1892). Auch hier wechseln altkirchliche mit romantischen Klangwendungen, aber diese sind weniger auf Prunk als auf Geheimniswirkung gerichtet. Die ersteren dringen gleich aus dem phrygischen Tonfall der Anfangsmelodie, die auch nach den ersten akkordlichen Takten in ungemein wirkungsvollen, fast an Prozessionscharakter gemahnenden Unisongesang aller Stimmen übergeht [3]). (Seine Anstiegsbewegung bis zum wieder akkordlichen Ausklang erinnert dabei an das steigende Hauptmotiv der Motette „Virga Jessa".) Ein wunderbar dunkles Aufglühen liegt im folgenden Teilstück („*fulget crucis mysterium*"),

[1]) Herausgegeben von V. Keldorfer, Universal-Ed. Wien.

[2]) Herausgegeben durch V. Goller in der Sammlung „Eucharistische Gesänge" (Universal-Ed. Wien).

[3]) Bruckner wünschte in einem Brief an Deubler (s. Brief-Ausgabe von Auer S. 257) das Stück „sehr langsam" einstudiert.

die Kreuztonartswendung verbindet sich mit raschem Rückgang in tiefen Chorklang; und diese Wendung setzt sich in Tonartsdunkelungen fort, die nach nochmaligem kurzem Herausleuchten eines Akkords auf h über eine Es-Dur-Wendung in den phrygischen Ausklang auf *e* zurückführt. Den phrygischen Charakter betont Bruckner auch in den modulierenden Teilen durch sinkende Linien (teilweise auch im Baß) und die Vorliebe für Halbtonbewegung zur Tiefe in der Melodie (auch auf andern Tönen als dem Kirchentonschluß auf *e*). So bauscht sich zwischen gleichartigen Eckteilen eine gegensatzreiche, farbig durchtönte Steigerung auf, und die drei Strophen wiederholen unverändert diese schlichte Anlage.

---

## III. Kapitel

# Weltliche Gesangswerke

Hierher gehören großenteils Gelegenheitswerke; schon das bedingt für manche eine Stellung außerhalb der von notwendiger Entwicklung getragenen Eingebungen. Dennoch stößt man auch hier auf außerordentlich interessante Versuche und Ideen von absonderlicher Phantastik. Vielfach war der Einsame hier durch Rücksichten auf Geschmack und Bestimmung gewisser Geselligkeiten gebunden, Konventionelles konnte festliegender Zweck und Anlaß fordern. So paßt sich Bruckner in einer Anzahl von Chören mit viel Geschick und Selbstverleugnung dem Liedertafelstil seiner Zeit an, mit dem ihn auch früh die Berufstätigkeit in Verbindung brachte. Mitunter fesselten auch schon die Texte seinen freien Gedankenschwung; aber mögen sie auch literarisch nicht sehr hoch gewertet werden, zuweilen mehr Kleinbürger-Pathos als echte Kernkraft enthalten, Bruckner hatte doch einen glücklichen Griff für musikalisch wirksame Dichtungen, sobald es ihm auf Chöre größeren Stiles ankam; da spürte er vortrefflich die Eignung zu bildhaften Wirkungen heraus, zu stimmungshaft festhaltbarer Charakterisierung, wie sie für eine breite musikalische Massenwirkung die Hauptsache sein mußte. Dies sowie ein gesunder Sinn fürs Naive und für poetische Texte, ihre Aufrollung zu geschlossenen Tonvisionen und Akzente von dramatischer Schlagkraft widersprechen da nicht minder als die Erfassung der geistlichen Texte dem Gerede von Bruckners Ungeistigkeit, die dem Worte gegenüber hilflos gewesen wäre. Man erkennt dies vor allem an den zwei Chorwerken mit Orchester, „Germanenzug“ und „Helgoland“, groß geschauten Vertonungen, die man am ehesten als epische Gesänge bezeichnen könnte, und auch eigenartig tiefe Naturstimmungen wie in den Chören „Abendzauber“ oder „Das hohe Lied“ erweisen von andrer Seite, wie wenig es angebracht ist, über Bruckners Gedankenspielerei mit Opernplänen von oben herab zu lächeln. Im Ganzen sind die weltlichen Chöre mehr Funken neben den großen Flammen.

### *Instrumental begleitete Chöre*

Von den zwei großen Chören mit Orchester gehört der eine, „Germanenzug", noch in die Zeit vor den großen Messen und begründete frühzeitige Erfolge, der andere, „Helgoland", ist Bruckners letztes, neben der IX. Symphonie noch entstehendes Werk überhaupt. Der „Germanenzug", (1863) ein Männerchor bloß mit Blechbläserbegleitung (2 Cornets, Tenorhorn, 4 Trompeten, 4 Hörnern, 3 Posaunen und Baßtuba) ist die Umarbeitung eines früheren Chores „Zigeuner-Waldlied"; schon bei der Entstehung des neuen Textes (von Aug. Silberstein) war Bruckner sorglich darauf bedacht, daß er der Komposition angepaßt sei und beriet sich auch über Änderungen an ihr mit dem Dichter. Stoff und Anschaulichkeit des neuen Vorwurfs reizten ihn: den Germanen, die zur Schlacht ziehen, erscheinen Walküren, singen von Walhall und künden den Todesbereiten Untergang im Kampf. Ist auch die Musik von konventionellen Wendungen der romantischen Männerchor-Literatur nicht ganz frei, so ragt sie doch aus ihr heraus. Schon das kurze symphonische Vorspiel verrät Wucht und heroische Töne; es nimmt aus dem ersten Chorsatz ein breit ausladendes Oktavmotiv voraus, und der gesamte Anfangsteil charakterisiert den sagenhaften Völkerzug und seine Tragik so vortrefflich, daß man von ursprünglich anderer Bestimmung der Musik nichts merkt. Das mittlere Stück bildet die Walhallvision, den Schluß wieder die Musik des Germanenzuges und der Aufschwung zur Todesbereitschaft. Schon das schließt auch eine musikalisch dreiteilige Anlage ein, den Mittelteil sondert thematischer und Klangfarbengegensatz (Solistenquartett) und vor allem der Stimmungsgegensatz des Walkürengesanges. Die drei Einzelteile selbst verlaufen formal schlichter, als es der breit kraftvolle Grundzug der Musik beim ersten Eindruck erraten ließe. Nach der Orchestereinleitung ist der erste Teil strophisch in zwei gleichartige Hälften gegliedert, deren zweite nur in den letzten Takten abweicht. Unisonwirkungen, wie die des ersten Chorbeginns, halten auch hier das Bild schreitender Massen (wie bei einzelnen prozessionsartigen Eindrücken in geistlicher Musik) fest, feierliche Klänge wechseln mit geheimnisvollen. Leuchtend, in balladenhaften Tönen hebt sich das mittlere Klangbild heraus („In Odins Hallen ist es licht"); formal besteht es ebenfalls aus zwei gleichartigen, nur am Schluß geänderten Tonperioden; vereinzelt tönt das Oktavmotiv des Anfangsteiles durch. Der Schluß-

teil bringt erst die Wiederholung des Anfangs samt dem instrumentalen Vorspiel, die zweite Hälfte trägt geändert zum feierlichen Schlußaufschwung; doch auch hier bleibt thematischer Zusammenhang gewahrt, vor allem herrscht das Hauptmotiv des Oktavsprungs und das Heraustreten von Unisonführungen. Schon in der knapp und kraftvoll geschlossenen Form beruht die gedrungene Gesamtwirkung.

Für das Männerchorwerk „Helgoland" mit großem Symphonieorchester (1893) lag Bruckner ein Text des gleichen Dichters vor, worin schöne und packende Bilder, wenn auch etwas schwülstig im Pathos, entworfen sind. Der Reihe nach ihrer vier: Herannahen römischer Schiffe gegen Helgoland, Gebet der Helgoländer um Rettung, Untergang der feindlichen Flotte im Sturm, Dankgebet der Befreiten. Somit ein Stoff, der Bruckner wieder durch den sagenhaft-nordischen Grundton und zugleich durch Szenen und Ausklang religiösen Charakters besonders nahelag. Diese vier Bilder gestaltete er zu einer Sonatenform, unter kunstvoller innerer Verbindung der Teile. Musikalische Grundstimmung und Hauptthematik knüpfen an das erste Bild, eine Symphonik von schwerer, sturmhafter Stimmung, in der groß auswogende Unisonlinien durch die Akkorde streichen, auch im Wesentlichen mit dem anfänglichen Chorunison zusammengehen. So entfaltet sich eine Musik hocherregten Charakters zu einem breiten formalen und inhaltlichen Hauptgedanken (g-Moll). Er trägt selbst ein ruhigeres Mittelstück, das ihn (beim Gedanken an die Untergangsgefahr) in stilleren, fast nur dem Chor zugehörigen Klängen unterbricht; schon darin liegen die Spannungen gegen die spätere Entfaltung dieser bang beschwerten Akzente zur großen religiösen Hymnik, und auch ein durchgehender Zug der Gesamtform ist im Kleinen vorgebildet: der Wechsel der stürmischen Hauptmotive und stilleren Episoden. Nach jener Mittelepisode des Chores (A) kehrt die kraftvolle Anfangssymphonik wieder (bei B, in c-Moll), zwar nicht mit gleichem, aber ähnlichem Charakter und Themenbild. Formal entspricht diese Änderung etwa der zu einem Überleitungsthema in der klassischen Sonate, doch ist dieser c-Moll-Teil trotzdem dem ersten großen Themenkomplex zuzuzählen, welchem er auch dem ganzen Tonbilde nach zugehört. Er verläuft in hochgesteigerter Spannung gegen das zweite hin (D), das dem gesangsthemenartigen zweiten Hauptthema entspricht. Das Errettungsgebet gestaltet Bruckner hier als eine der visionären Gegensatzepisoden, wie sie

auch in der Symphonik gegen den späteren voll befreienden Ausklang hinweisen; inhaltlich wie motivisch ist bereits der Zusammenhang vorhanden. Neu ist vor allem die Begleitart, orgelartiger Höhenklang unter Rückung nach As-Dur; das Thema selbst, vom Tenor allein intoniert, verbirgt durch die ruhige Gegensatzwirkung eine Verwandtschaft mit dem ersten Hauptthema des Chores in den akkordlichen Intervallen und seiner Bogenführung; und damit enthält es auch, wie sich später zeigen wird, den Keim zur Rückbildung in dieses. (Es trägt auch eine Ähnlichkeit mit dem Hauptthema der VII. Symphonie, während Klänge und Verarbeitung eher an das VIII. Finale gemahnen). Dieser Teil selbst entwickelt sich aus einer Tenormelodie von herrlichstem Schwung unter allmählichem Zutritt des ganzen Chores in mächtigen Steigerungen gegen die Anrufung „Allvater" (bei F). Hier aber treten bereits lebhafte Figuren ein, so Blechrhythmen aus dem ersten Thema (dem Mittelstück nach A), auch erregte Streicherfiguren, welche den Anfang von ferne anzudeuten scheinen, und im Abklingen leitet in der Tat diese Entwicklung wieder gegen den Ausbruch der Sturmmotive (G). Nicht das Thema des Anfangs selbst erscheint, sondern seine Umgestaltung im späteren Verlauf (bei B), und dies bildet den Anfang der Durchführung. Der sturmhafte Charakter, den ihr Bruckner an sich gewöhnlich zuweist, eint sich hier völlig mit der Vertonung der Sturmszene selbst. Auch im Durchführungsteil erscheint das zweite Hauptthema (bei H), und zwar mehr in einer Episode hochgespannten Ansatzes, der die Erzählung von Sturm und Vernichtung durchbricht, als Innehalten vor ihrer Erfüllung; Dynamik der Form aber paart sich mit Dynamik des Inhalts, denn der Wiedereintritt des Gebetsthemas selbst ist damit sehr tief motiviert, daß es im Augenblicke vor der letzten Entscheidung eindringt, und es durchwirkt auch die dramatisch bewegte weitere Schilderung des Untergangs.

Mit dem Wiedererscheinen des Hauptthemas (J) ist formal die Reprise[1]) erreicht, die Anfangsmotive des Meereswogens umrauschen

[1]) Im Grunde ist sie, wie auch wiederholt in den Symphonien, in zwei ihrer Hauptelemente auseinandergespalten: der Themeneintritt selbst erfolgt bei J, aber durch vier Takte mehr als verhaltene, leise Vorbereitungsspannung; das Ausbruchsartige, die ganze Klangfülle erscheint erst mit dem 5. Takt. Die vier ersten Takte nach J stellen sich zudem nur als Entfaltung der vorherigen Baßlinien dar, wodurch Reprise und Durchführung kunstvoll verkettet sind.



den Gesang von der Befreiung. Schon nach viel kürzerer Ausführung als im ersten Teil setzt auch hier das Gesangsthema ein, in regulärer Weise diesmal auf dem Hauptgrundton (G-Dur); aber schon mit seinem Eintritt bereitet sich das Hinausschwellen in den großen Schlußteil des Dankgesangs vor, der beide Themen in seine Hymnik auflöst: dies kündigt sich hier bereits durch beginnende Rückumbildung des zweiten Themas in das erste an — ein Beweis mehr, daß jenes von vornherein nicht als voller Gegensatz gedacht war, inhaltlich so wenig wie motivisch. Diese Rückannäherung an die Züge des Hauptthemas geschieht so, daß nun das Gesangsthema im Tremolando wie dieses erscheint, ferner nur im Anwogen mit seinen akkordlichen Anstiegsintervallen, das sich immer mehr zusammendichtet und damit der Grundbewegung des Hauptthemas nähert, aber auch dessen volle Symphonik und Klangfarbe einfließen läßt. Ganz deutlich wird dann diese Vereinung beim Volleinsatz von L, der in seinem Charakter dem Anfangschor entspricht, wobei auch die Baßinstrumente aus dem bisherigen Tremolando in die wogende Anfangsbewegung übergehen; das Gebetsthema selbst erscheint hierbei in Chor und Bläsern[1]) zu einem Choral umgestaltet. Von da weitet sich die Reprise in freie Schlußgestaltung. Auch in ihr wechseln noch Steigerungen mit Rückentspannung, das wogende Anfangsmotiv erscheint stellenweise wieder verdrängt, bricht aber wieder bei M und endgültig von N an vor. Eine ungeheure harmonische Steigerungskraft führt den letzten Schlußgestaltungen entgegen, die auch wieder (von N an) ganz wie in den Symphonien noch hochfeierliche Ansätze in choralartigen Klängen nehmen, und deren Ausbreitung führt hier zu einer sogar an das Tedeum gemahnenden religiösen Hymnik, ehe sie sich in die jubelnden Schlußausklänge (in G-Dur) weiten. Schon im Anfang wäre es ganz verfehlt, die erregten Wellenmotive als bloß tonmalerische Figuren aufzufassen; hier aber gehen sie in Verklärungsfiguren über, die den ganzen Hymnus umspielen, durchaus nach Art von Bruckners großen feierlichen Entfaltungsmotiven, und in ihre Bewegung ist das erste wie das zweite Hauptthema zu gemeinsamer Gestalt aufgelöst.

---

[1]) Man beachte auch die Verwandtschaft mit dem Mittelgegensatz des ersten Abschnittes bei A.

Unter den Chören mit kleinerer Instrumentalbegleitung ist der für Männerstimmen und vier Hörner geschriebene „Abendzauber“ zu einem Text von Mattig (1878) eine der seltsamsten Tondichtungen überhaupt[1]). Die Stimmung einer abendlichen Alpenlandschaft im Mondenschein faßt Bruckner in zarteste Klänge, die sich über alle Naturschilderung hinaus ins traumhaft Visionäre auflösen. Dem Kolorit dient vor allem die Verwendung des Chores in Brummstimmen, an sich schon einer mehr ins Unbestimmte verwehenden Untertönung des Hauptgesangs; sie halten breit versponnene, herrlich farbenreiche Akkorde, über denen sich die Melodie eines Tenorsolos entfaltet; dazu ertönen ferne Hörnerweisen und namentlich in die Absatzpausen der Tenormelodie hinein Jodlerklänge für drei Einzelstimmen, als Ferngesang gedacht. Aber Ferne liegt eigentlich auch über dem Gesamteindruck; nichts, auch die Älplerweise nicht, will realistisch erfaßt sein[2]), das Ganze ist durchaus ins Übersinnliche aufgelöst. Zauberhafte Klangwirkungen entstehen dabei durch mediantische und enharmonische Wendungen wie durch Alterationsakkorde und viele Liegestimmen; reich an impressionistischen Momenten, verbleibt die Musik, trotz erheblicher Dissonanzbildungen, durchaus in Wohlklang gelöst. Sie zieht magisch in ihre Sphären und wenn auch der ganze Gedanke romantischen Empfindens übervoll ist, so erkennt man doch gerade hier den tief mystischen Grundton (den auch der Herausgeber V. Keldorfer sehr mit Recht in seiner Vorrede betont); das scheidet den Grundcharakter durchdringend von bloßer Stimmungsmalerei. Bruckners ganze innere Stellung zur Romantik könnte man aus diesem genial traumhaften, aus weltferner Versunkenheit erschauten und doch in die Weltschönheit vertauchten Stimmungserlebnis ableiten.

Blechinstrumente in größerer Zahl (4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba) begleiten auch den Männerchor „Das deutsche Lied“[3]) (1892). Der Text von E. Fels ist durch Bruckner weniger nach seinen einzelnen naturhaften Wortbildern, sondern als

---

[1]) Herausgegeben durch V. Keldorfer in der Universal-Ed. Wien.

[2]) Nur Chöre von feinster Abtönungskunst sollten sich auch an das Werk wagen; ein einziger gröberer Effekt kann alles zerstören.

[3]) Herausgegeben durch Keldorfer, Universal-Ed. Wien. Bruckner nannte den Chor scherzhaft einen „Kracher“, den er für den Akademischen Gesangsverein zu einem Salzburger Sängerfest schreiben mußte. (Brief an die Liedertafel Frohsinn in Linz, mitg. in der Brief-Ausgabe von Auer S. 261.)

zügiger Festgesang gefaßt. Gedanke und formale Anlage sind einfach, letztere beruht in äußerst wirksamen Steigerungen; aus dem Anfang und seinen feierlichen Bläserrhythmen ballt es sich zu erregten Rufen zusammen, zu starken (auch durch dissonante Liegestimmen harmonisch sehr kraftvollen) Spannungen, die sich befreiend in den Hymnus auf den deutschen Gesang auslösen.

### *Unbegleitete Chöre*

Ursprünglich unbegleitet, aber instrumental wieder in der Verwendung von Chor-Brummstimmen ist der Männerchor mit drei Soli (2 Tenöre und Baryton) „Das hohe Lied"[1]) (1876); ein echt romantischer Liedgedanke voll Naturstimmung und Weitensehnsucht. Der Text von Mattig entbehrt nicht der Eigenart und ruft unmittelbar einer Vertonung: das Lied eines Wandrers wird nicht frei, solange aus dem Tale die Mühlen dazu rauschen, erst in den Berghöhen strömt es erlöst in die Weiten aus. Bruckner erfaßte auch diese Idee von einer phantastischen Naturstimmung aus, wobei er die ganzen Begleitklänge Wellenmotiven der Brummstimmen übertrug. Anfangs mögen sie auch tonmalerisch das Rauschen des Baches versinnbildlichen oder — unbestimmt wie solche Tonandeutungen sind — ein Weben und Rauschen in der Natur überhaupt. Doch durchbreiten sie noch als rein psychische Symbole die Musik, und im impressionistischen Dunkel dieser Klangfarben bereitet Bruckner das Ausschwellen zu den Höhenklängen vor. Die ganz einfache Formanlage ist damit von einem großen Steigerungszug getragen, und Bruckner übersteigert die hymnisch befreienden Klänge der höchsten Vollkraft noch durch einen Schluß in verwehenden *pp*-Wirkungen; darin liegt ein formaler und impressionistischer Gedanke zugleich, Symbolik der unendlichen Raumweite wie des

[1]) Die Herausgabe der Universal-Edition ist eine Bearbeitung von Hans Wagner (für nur ein Tenorsolo), die mit viel Klangsinn die schwer ausführbaren Brummstimmen-Wirkungen auf tiefe Streicher überträgt, zu späteren Chorstellen auch Blechbläser heranzieht. Dies fördert die Ausführbarkeit, läßt aber das Fehlen der ursprünglichen Fassung bedauern, die in solchen Bearbeitungen grundsätzlich neben der erleichterten Form zur Wahl gestellt bleiben sollte. Bruckner forderte nichts Unmögliches, schrieb übrigens selbst später eine Streicherbegleitung zum Abstützen des achtstimmigen Brummchores, ohne so weit zu gehen wie Hans Wagner.



stimmungshaften Verwehens. Sehr reich abgetönte Harmoniewendungen durchsetzen auch dieses Stück, in geheimnisvollen wie in farbenhellen Wirkungen. Es ist eines der eigenartigsten und dankbarsten Männerchorwerke, bedarf aber, wie der „Abendzauber", mit dem es auch in Aufführungen gut zusammengehört, einer Wiedergabe, die alle banalen Chormanieren weit hinter sich läßt. — Auch der viel später (1890) entstandene, wirkungsvolle Männerchor mit Tenorsolo „Träumen und Wachen"[1]) (Text aus Grillparzers „Der Traum ein Leben") enthält im Mittelsatz Brummchöre zur Solostimme.

Andere Chöre ohne Orchesterinstrumente ziehen teils Solostimmen, teils Klavier- oder Orgelbegleitung heran. Im schlichten a-cappella-Stil halten sich mehr die für Vereinsgelegenheit geschriebenen; so ein noch aus den Tagen von Kronstorf erhaltener Männerchor „An dem Feste"[2]) (später unter leichten Änderungen zu einem neuen Texte „Tafellied"), oder der 1861 in Linz entstandene Begräbnischor „Am Grabe"[2]), (für 4 Männerstimmen). Ganz andrer Art ist ein auch der Linzer Zeit (1864) angehöriger Männerchor mit zwei Sopransoli u. Klavierbegleitung „Herbstlied"[2]), ein Stück voller Naturstimmung, teilweise dunkel abgetönt von leise melancholischem Zug, mehr in der Art von Schumanns und Mendelssohns Naturlyrik, hinter diesen Chor-Vorbildern keineswegs zurückstehend. Auch ein im gleichen Jahre entstandener Männerchor mit Altsolo und Klavierbegleitung „Um Mitternacht"[2]) hält sich unbefangen an den damals modischen Chorstil, ohne sich aber in Stimmungstöne wie das „Herbstlied" zu verspinnen; vielleicht war das der Grund, daß Bruckner später nochmals zum gleichen Texte von Prutz zurückgriff. Auch das Vaterlandslied („O könnt' ich dich beglücken) für Männerchor mit Tenor- und Barytonsolo[2]), zum Kriegsanlaß 1866 geschrieben, und ein Männerchor a cappella aus demselben Jahre „Der Abendhimmel"[2]) verraten nur Spuren der eigenen Persönlichkeit. Ein Männerchor mit Klavierbegleitung „Mitternacht"[2]) (1870, Text von J. Mendelssohn, nicht zu verwechseln mit den zwei Vertonungen des Gedichtes „Um Mitternacht" von Prutz), huldigt der frühromantischen Mondscheinlyrik in einer Komposition großen melodischen Schwunges und liedartig stimmungsvoller

---

[1]) Ursprünglich verlegt bei Th. Rättig, Wien; seit Jahren vergriffen.
[2]) Universal-Edition.

Klavierbegleitung. Ein anspruchsloses Stück für Männerchor mit Orgel, „Trösterin Musik“[1]) (Text von Seuffert, ursprünglich zu einem Texte „Nachruf“ von Mattig) 1877 komponiert, ist konventioneller im Liedertafelstil, stark auf Gegensatzwirkungen der Klangstärke angelegt und verrät höchstens im leiseverklingenden kirchlichen Schluß Spuren der Persönlichkeit. Die ähnliche herkömmliche Kompositionsmanier und wie alle diese kleinen Chöre ganz schlicht übersehbare Form weisen die Männerchorlieder „Zur Vermählungsfeier“[1]) (unbekannten Entstehungsdatums aus den Wiener Jahren) und „Sängerbund“ auf. Über die Stücke hebt sich wieder die zweite Vertonung des Gedichtes von Prutz, „Um Mitternacht“[1]) (1886) heraus; sie verwendet zum a-cappella-Chor wieder Brummstimmen, auch hier in stimmungshaft verwehender Wirkung als Begleitung eines Tenorsolos im Mittelteil; ihn umrahmt vierstimmiger Chorgesang. Auch dieser hebt aus der Dichtung die geheimnisvollen nächtlichen Töne, und wenn auch die Melodik einigen gewohnteren Wendungen des bürgerlichen Chorstils entgegenkommt, so fesseln doch durchwegs neuromantische Akkordfarben.

Einigen kleinen Stücken für Gesangssoli kommt nur biographische Gelegenheitsbedeutung zu; so einer merkwürdigen kleinen weltlichen Kantate aus dem Ende der Kronstorfer Jugendzeit (1845), „Vergißmeinnicht“[2]). Ein etwas geziertes Poem ist anmutig in Teilstücken verschiedener Besetzung vertont, bis auf den Schlußchor mit Klavierbegleitung: einem gemischten Chor folgen Rezitative und Arien für Sopran und Alt, ein Duett für Sopran und Tenor, ein Quartett, noch ein Duett für Tenor und Baß und achtstimmiger a-cappella-Chor. Die harmlose, aber reizvoll in Bruckners ländliche Jugend sich fügende Komposition war als eine zopfige und artige Gratulationscour gedacht, wie ein musikalischer Blumenstrauß einem Prälaten von St. Florian überreicht. Alle Teile sind säuberlich im altväterlichen Haydn-Stil gehalten, schlicht in Melodik, Begleitung und Formen. Größere Probleme, mochten sie damals längst den Scheuen beschweren, hätten sich in diesem zierlich bescheidenen Rahmen gar nicht vorgewagt. — Aus den Linzer Jahren kamen noch Lieder für eine Singstimme mit Klavier zum Vorschein:

---

[1]) Universal-Edition.

[2]) Veröffentlicht und eingehend besprochen im I. Bd. von Göllerichs Biographie (Bosse, Regensburg).



Amaranths Waldeslieder[1]) (1858, zu einem Gedicht von Redwitz) und „Im April“[2]) (von Geibel; genaues Entstehungsjahr unbekannt); Melodik und Begleitung zeigen manche Spuren freieren Aufflugs in schüchterner Verhaltenheit; alles rührende Rückblicke, vom späteren Lebenswerk aus gesehen.

---

[1]) Erschienen als Musikbeilage der „Musik“ (Berlin) 1902 Heft 17.
[2]) Erschienen bei Ludwig Doblinger, Wien.

# Anhang

I.

# Zur Literatur und Bruckner-Bewegung

Auch in den Anfängen der Literatur über Bruckner spiegelt sich ein Stück seines Schicksalsweges. Die ersten Lebensskizzen waren klein und liebevoll:

Franz Brunner, „Dr. Anton Bruckner, ein Lebensbild“ (Verlag d. österreichischen Volksbildungswesens, Linz 1895).

Heinrich Rietsch, „Anton Bruckner“ (Nekrolog in Bettelheims „Biographischem Jahrbuch“, Leipzig 1897).

Mittlerweile wirkten sich die großen Mißverständnisse über Bruckner von der Tagespresse über die Fachpresse bis in die wissenschaftliche Literatur und alle möglichen Musikgeschichtsdarstellungen aus. In diesen Zustand noch ganz unklarer Ereignisnähe fiel die erste größere Biographie, leichtverständlich und geschickt abgefaßt durch Bruckners eigenen Schüler:

Rudolf Louis, „Anton Bruckner“ (München, bei Georg Müller, 1904).

Sie fand viel Anklang und trug so auch viel zu Bruckners Verbreitung bei; damit aber auch zur Vertiefung grundlegender Irrtümer, während sie im Grundtone liebend für Bruckner eintrat. Nicht die eingeschränkte Bedeutung des Buches an sich, sondern seine Bedeutung für die Bruckner-Bewegung erfordert verhältnismäßig längeres Eingehen. Manche Bausteine zu einer zusammenhängenden Lebensdarstellung sind fleißig und übersichtlich zusammengetragen, dabei von historischer Erstarrung freigehalten. Damit freilich paart sich eine oft erschreckende Oberflächlichkeit schon in der Erfassung der ganzen Gestalt; die vielen einzelnen Mißdeutungen, ferner die schon gelegentlich gestreiften, oft allzu banalen Erklärungen von Bruckners Wegen, Beurteilungen nach Motiven eines Alltagsmenschen usw. sind nur Einzelausdruck einer verfehlten Grundhaltung. Und so gewinnt es Bedeutung für die

Anfänge und ersten tiefen Verstrickungen der Bruckner-Bewegung, daß gerade der erste Biograph Bruckner von außen, von wohlgefälligem Allerweltstone her betrachtete, liebevoll herablassend stets aus dem Überlegenheitsgefühl des Intellektuellen über das daseinsfremde Genie. Der Geist, der im Grunde stets Bruckners Gegengeist sein mußte, schrieb hier zu seinen Gunsten und suchte ihn seinem eigenen Weltblick wohlwollend einzufügen. Damit mußte, wenngleich ganz gegen Wissen und Willen, verborgenes tiefes Mißverständnis in die Biographie eindringen; sie ist das rechte Urbild des Versuches, im anregenden literarischen Plauderton Bruckner als liebenswürdige, originelle, ach so nette Figur der Gefälligkeit lächelnder Leser zu empfehlen. So entstand auch kein gesunder Ton populärer Darstellung, sondern einer, der Bruckners Welt grundfremd auch bleibt, wenn er einmal aus dem Munde eines liebevollen Parteinehmers ertönt. Aber nicht nur das; Louis ist es gewesen, der Bruckners Schaffen als eine improvisierende Formlosigkeit kennzeichnete, der alle Formmißverständnisse — einer Nachsicht empfehlend — ebenso aufnahm wie die von Bruckners Sondergeist, der ferner von Schablone und Manier in der Art der Verwendung des Themenmaterials spricht; der in der haarsträubenden Verkennung von Bruckners Instrumentalmessen dahin gelangt, ihnen „durchaus prinzipielle und vorbildliche Bedeutung“ abzusprechen; der sich auch eine Bestreitung der Brucknerschen Orgelerfolge in England und Frankreich leistet, die ihre vollständige Widerlegung durch Max Auer gefunden hat. Überhaupt führt eine stetige Selbstbetonung „kritischer Objektivität“ zu Auswüchsen, von denen hier nicht mehr im Einzelnen die Rede sein mag und die als Gesamtbild der Behauptung August Stradals vollkommen Recht geben, daß vieles in dem Buche auch Hanslick geschrieben haben könnte. Es hat auch in Wirklichkeit mehr Kretzschmars Standpunkt als Bruckner gedient[1]). Louis förderte ferner jene respektlose Art, die auch bei liebevoller Betrachtung Bruckners eingerissen ist; Viele, selbst Anhänger Bruckners sind der Meinung, er habe wenigstens mit Wärme für Bruckner geworben; das ist richtig, und doch steckt eine ganz schwere Täuschung dahinter; denn das sollte

[1]) Besonders traurig ist auch die dauernde Auslegung von Bruckners scheu gehemmter Absonderlichkeit als einer Beschränktheit und Unbildung, während seine wirkliche Geistesart trotz überlegener Erklärungsweise Louis ganz fremd blieb.

klar sein: wenn man Liebe für einen Meister in die Menge trägt und mit allen möglichen irrigen Ansichten untermengt, die Liebe mehr im Sinne eines gütigen Verzeihens wirken läßt, dann schadet man hundertmal mehr, als wenn man in Feindschaft oder Ablehnung vorgeht. Das, aber nicht einzelne Irrtümer oder das selbstverständliche Schicksal, in Vielem überholt zu sein, ist der Grundmangel der Biographie. Daß Einzelnes bei einem scharfen Kopf wie Louis geraten ist, einige gute Dienste für die Brucknerforschung abfallen, das sei nochmals eingeräumt, und es liegt auch schon im Zwitterhaften des Mißverstehens begründet.

Drei hauptsächliche Schicksalsschläge kennzeichnen die Anfänge der Bruckner-Bewegung; sie verdichten sich in den Namen Hanslick, Kretzschmar und Louis, wovon die beiden ersten sich feindselig zu Bruckner stellten, der dritte freundschaftlich. Fast könnte man drei typische Stadien jener Verstrickung damit herausheben, in der sich Bruckners Geist bei seinem ersten Hinausdringen an die Umwelt fing: bei Hanslick das hassende Mißverstehen, bei Kretzschmar das im Tone wissenschaftlicher Objektivität erkühlte und bei Louis das ins warme Wohlwollen durch viele Kanäle herübergeleitete. Wer klar sieht, wird in diesem Übergang von Haß bis zu Wohlwollen keinen Fortschritt, sondern tiefe Durchgiftung der Bruckner-Bewegung erkennen; es ist echtes Bruckner-Schicksal. Es versteht sich auch, daß jene drei typischen Stadien nicht streng abzugrenzen sind, vielfach ineinander überspielen, wie sie überhaupt in den drei erwähnten Gestalten nur Mittelpunkte gefunden haben. Unter den vielen andern Wissenschaftlern versagte gerade auch der sonst überragende Hugo Riemann vollständig gegenüber Bruckner, wenn auch ohne Gehässigkeit; aber bei dem Einfluß, den seine vielen lexikalischen und geschichtlichen Handbücher gerade in Orientierungsfragen gewannen, wird es mehr als ein Menschenalter benötigen, bis die Irrtümer wieder aus der Menge verschwinden. Man muß auch allein bedenken, in welchem Maße sich die Verkennung Bruckners gerade von den großen Lehrstellen aus fortpflanzen mußte. Das Buch von Louis wurde aber nicht nur durch die namhafte, für die erste Generation nach Bruckner fast grundlegende Verbreitung verhängnisvoll, sondern teilweise durch das begreifliche Weiterwirken des Grundtones in sonstiges Schrifttum über Bruckner. Gleichwohl kann man sagen, daß wohl keinem Meister eine bessere Literatur gewidmet ist, und daß auch

ihr Reichtum ein deutliches Zeichen jener Erkenntnis bildet, die erst lange in der Stille sowie im Widerstand zur Allgemeingeltung ihr Wachstum finden muß.

Bruckner selbst bestimmte August Göllerich zu seinem Biographen. Hier war anderes Mißgeschick der Verfügung beschieden. Nicht daß Göllerich die ungeeignete Persönlichkeit gewesen wäre, er war die reinste Apostelgestalt und wirkte durch Jahrzehnte hingebungsvoll für Bruckner, auch vielfach in sonstigen erfolgreichen Organisationen. Für das große, allgemein erwartete Hauptwerk, das er vierbändig angelegt hatte, sammelte er sein Lebenlang Material, zersplitterte aber durch äußeres Wirken seine reichen Kräfte, während er die literarische Arbeit über Bruckner zu sehr in einzelnen Einführungen zu Konzertprogrammen verzettelte. Erst als Greis löste er durch Beendung des ersten, nur die Jugend bis 1845 umfassenden Bandes einen dürftigen Teil seiner Lebensschuld ein; er erschien — in nicht ganz unverdienter Tragik — wenige Wochen nach Göllerichs, ein Menschenalter nach Bruckners Tod (Juni 1923). Das wurde noch in anderer Hinsicht verhängnisvoll; das Hauptmaterial war in Göllerichs berufenen Händen, und als das (seit 1900 öffentlich angekündigte!) Werk immer wieder nicht erschien, kam dann die Unglücksbiographie von Rud. Louis 1904 zuvor. (Auch die später zu erwähnende Biographie von Max Auer, der durch Jahrzehnte für Göllerichs Werk das hauptsächliche Material sichtete und zusammenstellte, war zugleich mit dieser unsichtbaren Helferarbeit und mit Göllerichs Wissen schon vollendet, als das Buch von Louis erschien, und nur mit Rücksicht auf Göllerich zurückgehalten worden!) Auch das war echtes und österreichisches Bruckner-Schicksal. Als weitere Mißlichkeit knüpfte sich daran, daß ein großer Teil von Bruckners unbekannten Werken der Öffentlichkeit bis heute entzogen blieb, indem ihr Erscheinen für Göllerichs Buch zurückgehalten ist. Der Anfang erschien unter dem Titel:

August Göllerich, „Anton Bruckner“, I. Bd. (Verlag Bosse, Regensburg).

Das Buch greift weit aus, fast zu einem kulturhistorischen Roman; in Göllerich steckte ein Dichter; mit gewissenhaft gründlicher Zusammenstellung der Dokumente verband er lokalgeschichtliche Darstellungen aller Örtlichkeiten, die Bruckners Lebensgang berührte, und wie dieser selbst erstehen sie in einer leuchtenden, vom Geiste Adalbert Stifters angehauchten Naturfülle, in Lebendig-

keit voller Lebenstiefe. Die Vollendung der drei weiteren Bände ruht nun in Händen Max Auers (Vöcklabruck), der als der eigentliche Verweser der handschriftlichen Dokumente zu gelten hat und Bruckner längst seine Lebensarbeit widmete. Von ihm selbst erschien gesondert die erwähnte Biographie unter dem Titel:

Max Auer, Anton Bruckner (Amalthea-Verlag, Zürich 1923). Eine volkstümlich klare, dabei künstlerisch warm empfundene Darstellung, bis zum Erscheinen der weiteren Biographie von Göllerich-Auer die meisten und zuverlässigsten Materialangaben enthaltend; zugleich mit kurzen Einführungen in die Hauptwerke ersteht eine ungemein ergreifende Schilderung von Bruckners Gestalt. Auer schrieb auch eine Sonderdarstellung, „Bruckner als Kirchenmusiker", in erweitertem Ausbau früherer, in der „Musica Divina" (I.—III. Jahrg.) erschienener Abhandlungen (Verlag Bosse in Regensburg, 1925). Nebst vielen Einzelaufsätzen ist Auer auch die Briefausgabe (s. unten) zu danken.

Eine schöne, sehr künstlerische Biographie ist auch:

Ernst Decsey, „Bruckner, Versuch eines Lebens" (Schuster u. Loeffler, Berlin 1919). Landschaft, Umkreis, Gestalt und Lebensstimmung sind in dichterisch kraftvoller Schau dargestellt. Voller Liebe geschrieben, enthält das Buch auch so treffende Erläuterungen über Bruckners Musikstil, daß man ihnen nur weitere Ausführung gewünscht hätte. Andere kleinere Biographien sind:

Max Morold, „Anton Bruckner" (Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1912).

Franz Gräflinger, „Anton Bruckner, sein Leben und seine Werke" (Bosse, Regensburg 1920). Zuvor waren vom gleichen Verfasser erschienen: „Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte" (Verlag Piper, München 1911).

Hans Tessmer, „Anton Bruckner" (Bosse, Regensburg 1922). Eine schwungvoll geschriebene Monographie mit guten Gedanken.

Richard Wetz, „Anton Bruckner — sein Leben und Schaffen". Eine der wenigen guten Musiker-Biographien aus Reclams Universal-Bibliothek, Leipzig 1922. Ein Volksbuch im besten Sinne des Wortes ist auch:

Karl Grunsky, „Anton Bruckner" (Engelhorn, Stuttgart 1922). Von Grunsky, einem der Hauptvorkämpfer Bruckners in Süddeutschland, stammen überdies zahlreiche Einzelabhandlungen

sowie die Festschrift zum Stuttgarter Brucknerfest 1921 (Bayreuther-Bund, Stuttgart). Über die Symphonie-Bearbeitungen zu 4 Händen für 2 Flügel s. S. 606.

Dr. Albert Knapp, „Anton Bruckner“ (A. Bagel, Düsseldorf 1921). Kurze Einführungsschrift.

Georg Gräner, „Anton Bruckner“ (Sammlung „Die Musik“, Kistner u. Siegel, Leipzig 1924). Wertvoll durch Inhalt und ausführlichen Literaturnachweis über verstreute Einzelabhandlungen.

Oskar Lang, „Anton Bruckner“ (Beck, München 1924). Eine ungemein geistvolle, tiefgründig die Grundzüge von Bruckners Musik erfassende Schrift.

Josef G. Daninger, „Anton Bruckner“ (Österreichischer Schulbücherverlag, Wien 1924). Klare und liebevolle Darstellung, aber ein wenig eingeengt durch den aussichtslosen Versuch, Bruckner zu einem Fibelhelden zu erheben.

Alfred Westarp, „Antoine Bruckner, L'homme et l'oeuvre“, Paris 1912.

Von kleineren Erinnerungsschriften seien genannt:

Carl Hruby, „Meine Erinnerungen an Anton Bruckner“ (Schalks Verlag, Wien 1901).

Otto Kitzler, „Musikalische Erinnerungen“ (Brünn 1904).

Josef Kluger, „Schlichte Erinnerungen an A. Bruckner“ (Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg 1910).

Friedrich Eckstein, „Erinnerungen an Anton Bruckner“ (Wiener Philharmonischer Verlag, 1923).

Nichtbiographische Werke über Bruckner sind:

August Halm, „Die Symphonie Anton Bruckners“ (Georg Müller, München 1914). Hochbedeutende Darstellung von Bruckners künstlerischem Wesen, die auch erstmalig die Formprobleme breiter aufrollte; überragend in der ganzen Bruckner-Literatur durch klare Schönheit und Gedankentiefe; zugleich als ästhetische Grundlegung im Rahmen von Halms gesamtem Schrifttum zu werten. Mit Bruckner beschäftigen sich auch die beiden anderen Bücher Halms: „Von zwei Kulturen der Musik“ (München 1913) und „Von Grenzen und Ländern der Musik“ (München 1916) sowie zahlreiche Einzelabhandlungen. Halm gebührt ferner das Verdienst, der bedeutungsvollen Bruckner-Pflege in der „Freien Schulgemeinde“ und von da aus in der gesamten Geisteskultur der deutschen Jugendbewegung in umfassender Weise den Grund gelegt zu haben. Aus

den Anwürfen allein, die ihm ob solcher Jugendverderbnis sowie im Widerhall seiner Bücher entgegentönten, ließe sich eine kleine Kulturgeschichte oder auch ein Almanach deutscher Musikmoral zusammenstellen.

Leo Funtek, „Bruckneriana“ (Leipzig 1910). Ausgezeichnete, leider nur kurze Hinweise auf Form und Wiedergabe.

Erich Schwebsch, „Anton Bruckner“ (Verlag „Der kommende Tag“, Stuttgart 1921). Religionsphilosophische Ausdeutung Brucknerscher Musik, ein Werk von kühn transzendenten Gedanken, durch und durch eigenartig und bis in die Sprache vom tiefen Grundklang Brucknerscher Weihe erfüllt.

Peter Griesbacher, „Bruckners Te Deum“ (Pustet, Regensburg 1919).

Alfred Orel, „Unbekannte Frühwerke A. Bruckners“ (Universal-Edition, Wien 1921).

Kurt Singer, „Bruckners Chormusik“ (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1924). Auch für die Symphonik aufschlußreich.

Teilweise hervorragende Einzelabhandlungen enthält, zu einem schönen Gesamtbilde vereint, die Festschrift des Amalthea-Verlages, Zürich:

„In Memoriam Anton Bruckner“, herausgegeben im Auftrage des österreichischen Unterrichtsministeriums von Karl Kobald zu Bruckners 100. Geburtstag, 1924.

Walter Krug, „Anton Bruckner“ (Vierteljahrsschrift „Summa“ 1918 und „Die neue Musik“ (Rentsch, Erlenbach bei Zürich, 1920).

Briefe Anton Bruckners erschienen in zwei Ausgaben: von Franz Gräflinger und von Max Auer (beide bei Bosse, Regensburg 1924).

Zusammenstellungen der Literatur (Einzelartikel in Zeitschriften usw. finden sich bei:

Otto Keller, „Bruckner-Literatur“ (Zeitschrift „Die Musik“ 1915, Hefte 22 u. 23, Schuster u. Loeffler, Berlin), bis 1914 reichend; ferner bis 1924 in Gräners Biographie (s. oben); eine Übersicht über größere Zeitschriftenabhandlungen auch bei Decsey (s. oben).

Eigene Bruckner-Hefte brachten verschiedene Zeitschriften, so die „Neue musikalische Rundschau“ (Prag 1896/7), „Neue Musikzeitung“ (Stuttgart 1906, 1921 und 1924), „Allgemeine Musikzeitung“ (Berlin 1921), „Die Musikwelt“ (Hamburg 1921 und 1924), „Die Musik“ (Berlin VI/1 und XVI/12), „Musica Divina“ (Wien

1924) u. v. a. Die kleineren Abhandlungen in Fach- und gar Tageszeitschriften sind kaum mehr übersehbar. Ebenso die Kapitel über Bruckner in fachlichen und andern Geschichtswerken sowie in verschiedenen kulturhistorischen, ästhetischen und philosophischen Büchern.

Rings um die Bruckner-Literatur flimmert die Alltagsmeinung, in der sich der versteckte, tief in die Kulturseele eingefressene Kampf gegen Bruckner spiegelt. Denn das ist nochmals zu betonen: nicht Bruckners Bekanntwerden ist mehr zu unterbinden, aber es wird verfälscht, vergiftet, abgelenkt, im gesamten Schrifttum von der Wissenschaft bis zu ihrer Popularisierung durch breite und enge literarische Wege. Überall hebt sich aus der Fülle der Widersprüche das einheitliche Bild eines ungeheuren Tiefenbebens, das nur an eine Oberfläche schlug, über die man weiterraste. Was im Laufe dieses Buches an beabsichtigten und ungewollten Versperrungen angeführt wurde, gibt nur kleine Pröbchen davon. Wollte man ein Bild des tagtäglichen publizistischen Kampfes (auch des ungewollten) geben, so wüchse sofort ein ganzer Band daraus. Aber die Geschichte der Bruckner-Bewegung wird geschrieben, der Stoff dazu ist überreich, sie schreibt sich täglich von selbst.

Einzelheiten drohen da stets das Gesamtbild zu stören, und doch greifen sie tief in dieses hinein; ja, viele ereignen sich in ganz stereotyper Wiederholung eines bewußt und unbewußt organisierten Kampfes. Nicht bei nachträglicher und nicht bei vorbeugender Aussaat von Voreingenommenheiten, nicht bei Gegenschriften, noch bei „Meisterführern“[1]) ist hier nochmals zu verweilen; wer umblickt, sieht die Irrung in ihrer alltäglichen Lebensfreude. Man könnte die starr gewordene Kampfesformel jener zahlreichen Kritiker herausgreifen, die jede große Publikumsbegeisterung verlöschend damit zu registrieren wissen, daß „die Aufführung Bruckners unverkennbare Schwächen zu verdecken gewußt habe“; oder die Feststellung, daß „Bruckner uns heutigen nur mehr ungemein wenig zu sagen habe“. Oder man könnte die Vorankündigung einer Konzertgesellschaft etwas tiefer hängen, die sich beim p. t. Publikum regelrecht entschuldigt, daß sie auch mal mit einer Bruckner-Symphonie aufwarte ... im Interesse objektiver Allseitigkeit und mit der Versicherung, daß auch hier mancher „Ohren-

[1]) Vgl. S. 640, 874, 900, 974 u. a.

schmaus für musikalische Feinschmecker“ winke. Einen Ehrenplatz in dieser Geschichte wird auch die Besprechung der IV. („Romantischen“) Symphonie durch den Kritiker einer recht großen Musikstadt einnehmen, der sich zu gütigem Urteil einen Anschwung nimmt, indem er vorausschickt: bekanntlich müsse man ja bei Bruckner gewisse berechtigte Ansprüche zurückstellen, dann aber könne man immerhin ..... der Rest ist Wohlwollen. Auch aus ähnlichen Komödien bei Orchesterleitern selbst summiert sich die Satire. Ein Umsichtiger wird bald merken, daß alledem mehr als episodische Bedeutung zukommt. Und man könnte von da wieder die Bogen zurückschließen bis zur Registrierung durch die offizielle Musikgeschichte, die Bruckner zwischen die kleinsten Nachbarschaften einstellt, in äußerliche Berührungen den Blick verbohrt und nur zur Blickfreiheit nicht gelangt, was sich da ereignete; aber Geschichte kommt von geschehen und nicht von schichten.

Der grenzenlosen Seichtigkeit solchen Alltags entspricht es, daß es Bruckner, gerade dem Weltüberwinder Bruckner, nicht erspart blieb, in Parteigetriebe musikalischer, sogar lächerlichste Eifersüchteleien politischer Art hineingezogen zu werden. Wie es scheint, haben darin Anhänger und Gegner zu gleichen Anteilen gesündigt. Die Wirkung von alledem ist furchtbar; kein Optimismus ist der gesamten Bruckner-Bekämpfung, der wissenden wie der nicht mehr wissentlichen gegenüber, am Platze. Die Gegnerschaft hat gut gearbeitet; ein kulturgeschichtliches Herostratenstück allerersten Ranges ist geraten. Es ist mit Sicherheit zu rechnen, daß es Bruckner noch Jahrzehntelang hintanhalten wird. Nur schadet es nun nicht mehr Bruckner, sondern weiteren Generationen, die nicht reinen Anteil an ihm nehmen können; sein Werk liegt untrübbar unter allen Dunstkreisen der Irrung. Je lauter das Konzertwesen wird, umso mehr bleibt Bruckner vorläufig für die Stillen gewahrt, und das ist gut; so wie er selbst langsam aus sich herausbrach, ist auch sein Geisteserbe zum Wachstum in langem, tiefem Ruhen bestimmt, ehe es an eine Oberfläche brechen kann, die nichts mehr an ihm entstellt. Bruckner ist zu ganz anderer Bedeutung berufen, als in den Tagesgeschmack der heutigen Geistigkeit mit aufgenommen zu werden.

Es hat keinen Sinn, bloß um Bruckners äußere Verbreitung zu kämpfen, wenn der Geist nicht bereit ist. Die Konzertsäle sind

zum Tummelfeld des geistigen Geckentums geworden, das mit Gelärme das gesamte Musikleben in seiner unfeierlichen Gesellschaftlichkeit erfüllt; hier und von da aus regiert die marktschreierische Mache der Unzähligen, denen die Musikatmosphäre zur Befriedigung unklarer Eitelkeiten dient. Bruckner als Abgott dieses Treibens — das könnte schlimmer werden als ein Zustand, der Bruckner gegenüber dumpf bleibt. Sein Werk durchgreifender zu verbreiten wird dann an der Zeit sein, wenn die Leute wieder weniger ins Musikgetriebe und mehr in die Musik hineinhorchen; wenn ihrer mehr imstande sind, die Stille mit ihm zu teilen; wenn die Musikanschauung freier wird, weniger Autoritäts- und mehr Ehrfurchtsgefühl die Köpfe bindet; wenn das allgemeine Belächeln zur Besinnung kommt und in scheueren Geist umschlägt. Und vollends das „Wohlwollen“ gegenüber Bruckner, das lasse man schamhaft lieber aus dem Spiel: nur nicht liebevoll auf ihn herabsehen, gescheiter den Weg von unten zu ihm hinauf suchen! Nie auch noch wurde ein armer Sünder mit soviel „Wohlwollen“ hingerichtet. Und dann vor allem: Bruckner nicht so sehr um seiner „Geistigkeit“ willen bemitleiden; das Mitleid für andere sparen und auch jenen nicht versagen, die auf die Tendenzmärchen von seiner „Unbildung“ hereinfallen. Bis dahin mag er noch so lärmende Anerkennung erreichen und zehnfach die Konzertprogramme beherrschen, einer Bruckner-Kultur steht der innere Zustand des öffentlichen Musiklebens im Wege; er könnte Bruckner am Ende ebenso wohlwollend auffangen wie die herablassende Literatur, und ein neues Stadium verirrter Bruckner-Bewegung wäre da; das vierte, vielleicht die verhängnisvollste Kehrseite beim Wachstum der Aufführungsziffern: wenn Bruckner nur nicht „Mode“ wird!

Nicht durchwegs schlechte Wiedergaben, aber schlechter Musikgeist vergiftet die Bruckner-Kultur. Erst über eine Periode, die von einsamerer Musikpflege her, von völlig umgestalteter Musikerziehung eine Läuterung, von der Einführung der Menge bis zum Begriff des Künstlertums eine Umwertung erfahren hat, kann auch wieder das Konzertleben eine für Bruckner empfängliche Atmosphäre finden. Aber aller Umwälzung, die voranzugehen hat, muß Bruckner ein Führer sein. Auch daß man dies längst wittert, erzeugt die instinktive Furcht. Kein eigenes Festspielhaus könnte da frommen. Bruckners Bayreuth kann überall erstehen. Auch er bedarf eines „unsichtbaren“ Orchesters, aber nicht an

Umbauten zu dessen Verdeckung muß da gedacht werden, sondern an die innere, geistige Unsichtbarkeit, die Betrieb und Gesellschaftsauffassung in unwirkliche Fernen rückt, persönlichen Dirigentenmittelpunkt samt Mätzchen und Herrengesten ebenso wie deren verächtliche Gegenwirkung bei der Menge verdeckt. An sich paßt Bruckner auch mit weltlichen Werken besser in die Dome. Aber Bruckners Bayreuth harrt der Götterdämmerung solchen Musiklebens, das nicht mehr Konzertsitten in die Kirche verlegt, und einer Kultur, die wieder Sammlung der großen Raumesstille in die Konzertsäle zurückzuübertragen weiß. Über alledem bleibt nie zu vergessen, daß Bruckner der Hausmusik, ihrem festlichsten Teile, durch die vierhändigen Klavierbearbeitungen angehört, die unmittelbar aus seinem Willen und Klanggefühl durch Schalk und Löwe geschaffen wurden[1]). Dies umso mehr, als Bruckners Symphonien wegen ihrer Schwierigkeit, aber auch wegen ihres Charakters für Dilettanten- und Schulorchester nie in Betracht kommen — mit einziger Ausnahme etwa der neu herausgegebenen hinterlassenen D-moll-Symphonie[2]).

Ergibt sich mit alledem die Frage, ob es eine „streitbare Kirche" für Bruckner geben soll, so können die Wege der Bruckner-Bewegung

---

[1]) Vgl. hiezu sowie zu den Bearbeitungen zu zwei Flügeln von Grunsky S. 604ff. — Auch Orgelbearbeitungen haben eine Zukunft für die Bruckner-Pflege; ich kenne ihrer bisher zwar keine; aber Klang und Weihe des Instruments ist seinen Werken angemessen und viele seiner Sätze, nicht nur die langsamen, sind guter Übertragung auf die Orgel ohne weiteres zugänglich. Nahm doch sein künstlerischer Weg Ausgang vom Improvisieren auf dem Kircheninstrument, und Bruckners Orchesterklang hebt sich in ähnlicher Weihe von den vielen Klangfarben der Symphoniker ab wie die Orgel von den übrigen Instrumenten. Freilich darf auch bei Versuchen dieser Art nie die Auffassung einreißen, Bruckners Symphonik sei nur Übertragung der Orgel- auf die Orchester-Register; nur wirklich schöpferische Bearbeitungen können sich an Bruckner wagen. Doch darf man vielleicht noch weitergehen und an Improvisationen über Brucknersche Themen auf der Orgel denken, vorausgesetzt, daß die uralte schöpferische Schulung des Improvisierens wieder als gesunde Reaktion auf kompositorische Papiertüfteleien ihren Platz in der Musikkultur zurückerobert. Freilich lauern da große Gefahren, und nur wer sich ihrer bewußt und gänzlich in Bruckners Stil eingeschwungen ist, dürfte solch kühnen Versuch wagen. Aber die Gefahren sind noch kein Grund, ihn auszuschließen; weiß man Entartungen zu wehren, so ersteht auch hier die Möglichkeit stiller kirchlicher Bruckner-Kultur.

[2]) Vgl. die Anm. S. 1150.



nicht in äußerlichen Kampforganisationen liegen; stets müßten da die inneren Gefahren größer werden als die äußeren Augenblickserfolge. Wohl wäre auch für eine große tätige Bruckner-Gemeinde, die sich nächster, ungeheurer, längst rückständiger Aufgaben annimmt, die Zeit gekommen; durch all die Jubiläumsfeiern hindurch gibt es noch keine Gesamtausgabe; selbst die Einzelausgabe wichtiger Werke ist noch durchzusetzen, und wieviel noch not tut, erkennt man erst am Vergleich mit Organisationen für andere Geistes- und Kunstereignisse; aber eine innere Notwendigkeit vor allem muß sich auswirken. Und ihr die Wege zu bereiten, bedeutet jedem äußeren Eintreten gegenüber weitaus ernsthafteren und schwereren Kampf. Seine Voraussetzung ist die klare Ausschau, wo die Bruckner-Bewegung hält. Was die meisten für volles Durchdringen des einst Verkannten halten, ist eine Verfangung in Scheinkultur und beispiellosen Mißverständnissen. Schon der sterbende Bruckner sah darin klarer als die, welche ihn überlebten. Viele wollen auch weismachen, die Bruckner-Bewegung sei mit dem Augenblicke am Ziel, da heißes Parteigezänk kühl abwägender Gegenüberstellung gleicher Grundweisheiten gewichen sei. Wo dies keinen Schachzug bedeutet, ist es fromme Täuschung. Der Kampf um Bruckner hat kaum begonnen.

Vergißt man zu allem, wie es mit der Verbreitung selbst steht? Nur Ahnungslosigkeit um Bruckners Größe kann den Glauben erwecken, der jetzige Stand entspreche ihr. Nicht einmal alle Großstädte deutschen Kulturgebiets sind zu dauernder Bruckner-Pflege gelangt; in zahlreichen Städten, die sich sonst hoher Musikkultur rühmen, taucht nur ganz gelegentlich sein Name in Konzertprogrammen auf, während andrerseits manches kleinere Musikzentrum mit beschränkten Mitteln weit in Vorsprung kam, wie es eben dem Bilde einer erst wirklichen Durchbruchs harrenden Erscheinung entspricht. Von den Dirigenten, die für Bruckner eintraten, sind etwa zu nennen: Karl Muck, Arthur Nikisch, Gustav Mahler, Felix Mottl, August Göllerich, Ferdinand Löwe, Josef Schalk, Franz Schalk, Aloys Obrist, Siegfried Ochs, Emil Kauffmann, Karl Pohlig, Ludwig Rottenberg, Georg Göhler, Siegmund von Hausegger, Max Fiedler, Rudolf Siegel, Rudolf Schulz-Dornburg, Hermann Abendroth, Michael Balling, Martin Spörr, Richard Wetz, Otto Klemperer, Eugen Papst, Clemens Krauß, Bernhard Tittel, Ferd. Habel, Wilhelm Furtwängler,

Karl Leonhardt, Hermann Scherchen, Ernst Wendel u. a.[1]). — Freilich werden einzelne darunter erst dann völlig zu den bedeutenden Bruckner-Dirigenten zu zählen seien, wenn sie nicht mehr mit dem schlechten Beispiel der Kürzungen vorangehen. Leider können sie sich darin auf Ferdinand Löwe berufen, der bis zu seinem Tode zuweilen Striche beibehielt: etwas von der Nachgiebigkeit des Meisters ging hier in unangebrachter Weise auf den Apostel über.

Blickt man aber auf das Ausland, so ist selbst die Zahl der Länder, in die sich noch nie eine Bruckner-Aufführung verirrte, recht erheblich. In andern ist er zwar kein unbekannter mehr, ohne aber in einem halbwegs seiner Bedeutung entsprechenden Maße Boden gefunden zu haben, — als der einzige unter den großen deutschen Meistern. Der einzige ferner ist er zugleich, bei dem von deutscher Seite selbst solch Hinausdringen unterbunden wird. Dirigenten, die im Auslande Bruckner einzuführen strebten, haben selbst bezeugt, daß hier das Mißtrauen im Wege steht, welches deutsche Schriften und Nachschlagewerke aller Art über Bruckner ausstreuen. Und es ist auch klar, daß sich das gesamte Ausland zunächst von da aus eine Vorstellung bildet und am schwersten begreift, daß autoritäre Meinung ein Übergewicht über die schöpferische Künstlertat gewinnen kann. Zu einer Zeit, da man alle großen Kulturgüter zu sammeln und aus der Bedrohung zu erheben trachtet, wird durch die Fachliteratur eine der größten Gestalten deutschen Geisteslebens verunstaltet und verdeckt. In der eigenen Kulturheimat versagt das Bewußtsein, daß Bruckner der Welt gehört, — eines der kläglichsten Schauspiele der Kulturgeschichte, geeignet, den Glanz zu trüben, der allein schon von Bruckners Gestalt auf deutsche Kunst fallen müßte.

[1]) Diese Liste, die nur einige hervorragend verdiente Bruckner-Vorkämpfer herausgreift, erhebt keinen Anspruch auf Vollzähligkeit.

## II.

# Orientierungstafel zur Auffindung der Partiturbuchstaben in den vierhändigen Bearbeitungen von Schalk und Löwe[1]

Zur Lesweise: Im Folgenden sind der Kürze halber jeweilen der Buchstabe der Partitur und die (doppelte, d. h. dem obern und untern Spieler vorliegende) Seitenzahl des 4-händigen Auszuges samt Taktzahl nebeneinandergesetzt; A: 4/5, T. 18 bedeutet also, daß der Buchstabe A auf der Doppelseite 4/5 der vierhändigen Bearbeitung auf den Beginn des 18. Taktes fällt. Zu beachten sind folgende Abweichungen: 1. Bei einzelnen Auszügen finden sich leider Kürzungen, wie aus der Tabelle hervorgeht. 2. Die Tempo-Bezeichnungen in den Partituren stimmen nicht immer mit denen der Klavierauszüge überein; es sind welche dazugesetzt, andere weggelassen oder verändert. 3. Auch die Gesamtvorzeichnung ist streckenweise geändert (ohne Änderung des Klangbildes im Einzelnen). — Von einigen Symphonien tragen neuere Ausgaben der 4-händigen Auszüge bereits die Partiturbuchstaben; für Besitzer der älteren Ausgaben sind sie auch hier genau angeführt; merkwürdigerweise kommen auch da Abweichungen in der Stellung der Buchstaben vor, was wohl auf Versehen zurückgeht und in den folgenden Tabellen in Anmerkung angezeigt ist.

### I. Symphonie

1. Satz. A: 4/5, T. 18. — B: 6/7, T. 6. — C: 6/7 T. 22 (bei „Etwas langsamer“). — D: 6/7, T. 33. — E: 8/9, T. 1. — G: 10/11, T. 14. — H: 12/13, T. 1. — J: 12/13, T. 15. — K: 12/13, letzter T. — L: 14/15, T. 7. — M: 14/15, T. 10. — N: 14/15, T. 16 (bei 𝄵). — O: 16/17, T. 6. — P: 16/17, T. 18. — Q: 18/19, T. 1. — R: 20/21, T. 1. — S: 20/21, T. 18. — T: 22/23, T. 5. — U: 22/23, T. 17. — V: 24/25, T. 11 (bei „Im Hauptzeitmaß“). — W: 26/27, T. 5. — X: 28/29, T. 5. — Y: 30/31, T. 2. — Z: 30/31, T. 13 (2. Hälfte).

Adagio. A: 32/33, letzter T. — B: 34/35, T. 14 (bei „Andante“). — C: 36/37, T. 9. — D: 38/39, T. 19. — E: 40/41, T. 9. — F: 42/43, T. 15. — G: 44/45, T. 4, 2. Hälfte. — H: 44/45, T. 11.

[1]) Vgl. hierzu S. 603, Anm.

**Scherzo.** A: 46/47, T. 16. — B: 46/47, T. 35. — C: 48/49, T. 1. — D: 48/49, T. 17. — E: 48/49, T. 37. — F: 50/51, T. 12. — G: 50/51, T. 21. — H: 54/55, T. 8. — I: 54/55, T. 27. — K: 56/57, T. 1. — L: 56/57, T. 17. — M: 56/57, T. 37. — N: 56/57, letzter T. — O: 58/59, T. 9. — P: 58/59, T. 29.

**Finale.** A: 62/63, T. 10. — B: 64/65, T. 20. — C: 68/69, T. 1. — D: 68/69, T. 9. — E: 70/71, T. 10. — F: 72/73, T. 1. — G: 74/75, T. 12. — H: 78/79, T. 1. — J: 82/83, T. 2. — K: 82/83, T. 12. — L: 84/85, T. 1. — M: 86/87, T. 9. — N: 88/89, T. 1. — O: 88/89, letzter T. — P: 90/91, T. 20.

## II. Symphonie

**1. Satz.** A: 4/5, T. 9. — B: 6/7, T. 23. — C: 8/9, T. 8 (bei „Tempo I"). D: 10/11, T. 1. — E: 10/11, T. 16 (bei „Ruhig"). — F: 10/11, T. 26 (bei „Langsamer"). — G: 12/13, T. 8 (bei „Tempo I"). — H: 14/15, T. 8. — I: 16/17, T. 19 (bei „Etwas langsamer"). — K: 16/17, T. 27 (3. T. nach „Tempo I"). — L: 18/19, T. 9. — M: 20/21, T. 1. — N: 22/23, T. 19 — O: 24/25, T. 25 (bei „a tempo"). — P: 26/27, T. 24. — Q: 28/29, T. 1. — R: 28/29, T. 29 (bei „Tempo I"). — S: 30/31, T. 12 (bei „Langsamer"). — T: 30/31, T. 22 (bei „Sehr schnell").

**Andante.** A: 32/33, T. 16. — B: 32/33, T. 34. — C: 32/33, T. 39. — D: 34/35, T. 7. — E: 34/35, T. 20. — F: 34/35, T. 25. — G: 36/37, T. 13. — H: 36/37, T. 27. — I: 36/37, T. 35. — K: 38/39, T. 15. — L: 38/39, T. 23. — M: 40/41, T. 1. — N: 40/41, T. 7. — O: 42/43, T. 1.

**Scherzo.** A: 44/45, T. 13. — B: 46/47, T. 2. — C: 46/47, T. 29. — D: 46/47, T. 49. — E: 48/49, T. 16.

**Trio.** A: 50/51, T. 36. — B: 52/53, T. 1. — C: 52/53, T. 17.

**Finale.** A: 54/55, T. 33. — B: 56/57, T. 18. — C: 58/59, T. 1. — D: 60/61, T. 25. — E: 62/63, T. 13. — F: 62/63, T. 32. — G: 64/65, T. 33. — H: 64/65, T. 65. — I: 66/67, T. 21. — K: 68/69, T. 1. — L: 68/69, T. 21. — M: 70/71, T. 11. — N: fehlt. — O: 70/71, T. 29. — P: 70/71, letzter T. — Q: 72/73, T. 25. — R: 76/77, T. 5 (bei „Tempo I"). — S: 80/81, T. 19 (bei „Langsamer").

## III. Symphonie

**1. Satz.** A: 2/3, T. 31. — B: 4/5, T. 35 (bei „a tempo"). — C: 6/7 T. 10. — D: 6/7, T. 24. — E: 8/9, T. 11. — F: 8/9, T. 43. — G: 10/11, T. 19. — H: 10/11, T. 43. — J: 12/13, T. 35. — K: 12/13, T. 47. — L: 14/15, T. 2. — M: 14/15, T. 16. — N: 14/15, T. 32. — P: 18/19, T. 1. — Q: 18/19, T. 25. — R: 20/21, T. 15. — S: 20/21, letzter T. — T: 22/23, T. 30. — U: 24/25, T. 1. — V: 24/25, T. 37. — W: 26/27, T. 23. — X: 28/29, T. 13. — Y: 28/29, T. 41. — Z: 30/31, T. 7.

**Adagio.** A: 32/33, T. 9. — B: 34/35, T. 1. — C: 34/35, T. 33 (bei „Langsamer"). — D: 36/37, T. 16. — E: 36/37, T. 30 (bei „Andante". — F: 38/39, T. 15. — G: 38/39, T. 21. — H: 40/41, T. 1. — J: 40/41, T. 9. — K: 40/41, T. 17. — L: 42/43, T. 5. — M: 44/45, T. 7. — N: 44/45, T. 17.

Scherzo. A: 46/47, T. 17. — B: 48/49, T. 9. — C: 48/49, T. 25. — D: 48/49, T. 39. — E: 50/51, T. 13. — F: 50/51, T. 29. — G: 52/53, T. 21.

Trio. A: 54/55, T. 21. — B: 56/57, T. 2[1]). — C: 56/57, T. 17. — D: 58/59, T. 1. — E: 58/59, T. 21.

Finale. A: 60/61, T. 25. — B: 64/65, T. 1. — C: 64/65, T. 17. — D: 64/65, T. 37. — E: 66/67, T. 9. — F: 66/67, T. 18. — G: 66/67, T. 26. — H: 66/67, T. 34. — J: 66/67, T. 38. — K: 68/69, T. 4. — L: 70/71, T. 1. — M: 70/71, T. 29. — N: 70/71, T. 45. — O: 72/73, T. 1. — P: 72/73, T. 31. — Q: 72/73, T. 43. — R: 74/75, T. 14. — S: 74/75, T. 30. — T: 76/77, T. 1. — U: 76/77, T. 27. — V: 78/79, T. 1. — W: 78/79, T. 17 (bei „Sehr lebhaft"). — X: 80/81, T. 1. — Y: 80/81, T. 29. — Z: 82/83, T. 9 (bei „Schnell").

## IV. Symphonie

1. Satz. A: 4/5, T. 15. — B: 6/7, T. 1. — C: 6/7, T. 23. — D: 8/9, T. 13. — E: 10/11, T. 6. — F: 12/13, T. 3. — G: 12/13, T. 31. — H: 14/15, T. 11. — I: 16/17, T. 9. — K: 16/17, T. 43. — L: 18/19, T. 44. — M: 20/21, T. 31. — N: 22/23, T. 23. — O: 22/23, T. 45. — P: 24/25, T. 21. — Q: 26/27 T. 11. — R: 28/29, T. 2. — S: 28/29, T. 18.

Andante. A: 30/31, T. 13. — B: 30/31, T. 25. — C: 32/33, T. 12. — D: 32/33, T. 29. — E: 34/35, T. 18. — F: 34/35, T. 26. — G: 36/37, T. 10. — H: 36/37, T. 20. — I: 36/37, T. 44. — K: 38/39, T. 2. — L: 38/39, T. 18. — M: 38/39, T. 32. — N: 40/41, T. 5. — O: 40/41, T. 17. — P: 42/43, T. 6. — Q: 42/43, T. 15.

Scherzo. A: 44/45, T. 19. — B: 44/45, T. 35. — C: 46/47, T. 1. — D: 46/47, T. 9. — E: 46/47, T. 43. — F: 48/49, T. 7. — G: 48/49, T. 25. — H: 50/51, T. 8. — I: 50/51, T. 24. — K: 50/51, T. 40. — L: 52/53, T. 2. — M: 52/53, T. 10. — N: 52/53, T. 22. — O: 52/53, T. 30.

Trio. P: 54/55, T. 28. — Q: 56/57, T. 11. — R: 56/57, T. 19. — S: 56/57, T. 47. — T: 58/59, T. 3. — U: 58/59, T. 15. — V: 58/59, T. 23. — W: 60/61, T. 10. — X: 60/61, T. 34. — Y: 60/61, T. 42. — Z: 62/63, T. 11.

Finale. A: 64/65, T. 27. — B: 66/67, T. 11 (bei „Breit"). — C: 66/67, T. 27. — D: 66/67, letzter T. — E: 70/71, T. 1. — F: 70/71, T. 27. — G: 72/73, T. 1. — H: 72/73, T. 25. — I: 74/75, T. 47. — K: 76/77, T. 23. — L: 78/79, T. 13. — M: 80/81, T. 16. — N: 82/83, T. 3. — O: 82/83, T. 25. — P: 84/85, T. 9. — Q: 84/85, T. 27. — R: 84/85, letzter T. — S: 86/87, T. 32. — T: 88/89, T. 16. — U: 88/89, T.32.

## V. Symphonie

1. Satz. A: 4/5, T. 1. — B: 4/5, T. 25. — C: 6/7, T. 12. — D: 8/9, T. 9. — E: 8/9, T. 31 (bei „a tempo"). — F: 10/11, T. 22. — G: 12/13, T. 5 (bei „allmählich belebend"). — H: 12/13, T. 25. — I: 14/15, T. 37 (bei „Allegro"). — K: 16/17, T. 9. — L: 16/17, T. 33. — M: 18/19, T. 26. —

---

[1]) s. Anm. 1, S. 859.

N: 20/21, T. 1. — O: 20/21, T. 17. — P: 20/21, T. 35 (bei „Wieder langsamer"). — Q: 22/23, T. 15. — R: 24/25, T. 1. — S: 26/27, T. 1. — T: 26/27, T. 25.

Adagio. A: 32/33, T. 1. — B: 32/33, T. 25 (bei „sehr breit"). — C: 34/35, T. 9. — D: 38/39, T. 7. — E: 38/39, T. 27. — F: 42/43, T. 11. — G: 44/45, T. 13.

Scherzo. A: 48/49, T. 23 (bei „Bedeutend langsamer"). — B: 48/49, T. 47. — C: 50/51, T. 9. — D: 50/51, T. 25. — E: 50/51, T. 42. — F: 50/51, T. 58. — G: 52/53, T. 35. — H: 52/53, letzter T. — I: 54/55, T. 19 (bei „Bedeutend langsamer"). — K: 54/55, T. 35. — L: 54/55, letzter T. — M: 58/59, T. 9. — N: 58/59, T. 41. — O: 60/61, T. 1. — P: 60/61, T. 17. — Q: 60/61, T. 34.

Trio. A: 62/63, T. 33. — B: 64/65, T. 6. — C: 64/65, T. 19. — D: 64/65, T. 39. – E: 64/65, T. 57.

Finale. A: 68/69, T. 9. — B: 72/73, T. 13. — C: 72/73, T. 23. — D: 74/75, T. 5. — E: 76/77, T. 9. — F: 76/77, T. 34. — G: 78/79, T. 30 (Doppelstrich). — H: 78/79, T. 49. — I: 80/81, T. 24. — K: 82/83, T. 1. — L: 82/83, T. 13. — M: 82/83, T. 21. — N: 84/85, T. 10. — O: 84/85, T. 30. — P: 86/87, T. 23. — Q: 88/89, T. 10. — R: 88/89, T. 30. — S: 90/91, T. 7. — T: 90/91, T. 33. — U: 92/93, letzter T. — V: 96/97, T. 6.

## VI. Symphonie

1. Satz. A: 4/5, T. 5. – B: 6/7, T. 1. – C: 6/7, T. 13. – D: 6/7, letzter T. – E: 8/9, T. 9. – F: 8/9, T. 21. – G: 10/11, T. 5. – H: 10/11, T. 15. – I: 12/13, T. 1. – K: 12/13, T. 17. – L: 14/15 T. 1. – M: 16/17, T. 13. – N: 18/19, T. 7. – O: 18/19, T. 27. – P: 20/21, T. 15 (bei „Bedeutend langsamer"). – Q: 22/23, T. 4. – R: 22/23, T. 16. – S: 22/23, letzter Takt. – T: 24/25, T. 6. – U: 24/25, T. 10. – V: 24/25, T. 20. – W: 26/27, T. 3. – X: 26/27, T. 11. – Y: 28/29, T. 1. – Z: 28/29, T. 17.

Adagio. A: 30/31, T. 17. — B: 32/33, T. 1. — C: 32/33, T. 17. — D: 32/33, T. 29. — E: 34/35, T. 15. — F: 34/35, T. 23. — G: 36/37. T. 1. — H: 36/37, T. 9. — K[1]): 38/39, T. 1. — L: 38/39, T. 9. — M: 38/39, T. 25.

Scherzo. A: 40/41, vorletzter T. — B: 42/43, T. 17. — C: 44/45, T. 1. — D: 44/45, T. 15. — E: 44/45, T. 23. — F: 44/45, T. 31. — G: 46/47, T. 13. – H: 46/47, T. 21.

Trio. A: 48/49, T. 11. – B: 48/49, T. 21. — C: 48/49, T. 29. D: 48/49, T. 37. — E: 48/49, T. 47.

Finale. A: 50/51, T. 19. – B: 52/53, T. 3. – C: 52/53 T. 21. – D: 54/55, T. 10. – E: 54/55, T. 34. – F: 56/57, T. 5. – G: 56/57, T. 21. – H: 56/57, T. 33. – J: 58/59, T. 6. – K: 58/59, T. 16. – L: 58/59, T. 30.

---

[1]) In der bisherigen Ausgabe des vierhändigen Auszuges ist die Strecke von J bis K weggelassen.



— M:[1]) 60/61, T. 1. — N: 60/61, T. 17. — O: 60/61, T. 31. — P: 62/63, T. 13. — Q: 64/65, T. 1. — R: 64/65, T. 21. — S: 66/67, letzter T. — T: 68/69, T. 14. — U: 68/69, T. 38. — V: 70/71, T. 4. — W: 70/71, letzter T. — X: 72/73, T. 14. — Y: 74/75, T. 1. — Z: 74/75, T. 15.

## VII. Symphonie

1. Satz. A: 2/3, T. 25. — B: 4/5, T. 7. — C: 4/5, T. 33. — D: 6/7, T. 25. — E: 8/9, T. 10. — F: 8/9, T. 22. — G: 10/11, T. 5. — H: 10/11, T. 25. — I[2]): 12/13, T. 15. — K: 12/13, T. 23. — L: 14/15, T. 13. — M: 14/15, T. 27. — N: 16/17, T. 9. — O: 18/19, T. 1. — P: 18/19, T. 23. — Q: 20/21, T. 1. — R: 20/21, T. 17. — S: 20/21, T. 25. — T: 22/23, T. 13 (bei „Ruhig"). — U: 24/25, T. 1. — V: 24/25, T. 7. — W: 24/25, T. 19 (bei „Sehr feierlich"). — X: 26/27, T. 1. — Y: 26/27, T. 9. — Z: 26/27, T. 21.

Adagio. A: 28/29, T. 13. — B: 28/29, T. 23. — C: 28/29, T. 31. — D: 30/31, T. 1. — E: 30/31, T. 9. — F: 30/31, T. 17. — G: 32/33, T. 16 (bei „Tempo I".). — H: 32/33, T. 24. — I: 34/35, T. 5. — K: 34/35, T. 13. — L: 34/35, T. 17. — M: 36/37, T. 1. — N: 36/37, T. 7. — O: 36/37, T. 13. — P[3]): 36/37, T. 19 (bei „Moderato"). — R: 38/39, T. 9. — S: 38/39, T. 17. — T: fehlt in d. Partitur. — U: 40/41, T. 7. — V: 40/41, T. 11. — W: 42/43, T. 3. — X: 44/45, T. 2. — Y: 44/45, T. 10. — Z: 44/45, T. 24.

Scherzo. A: 46/47, T. 29. — B: 46/47, T. 41. — C: 48/49, T. 21. — D: 48/49, T. 45. — E: 50/51, T. 21. — F: 50/51, letzter T. — G: 52/53, T. 28. — H: 54/55, T. 5. — I: 54/55, T. 17. — K: 54/55, T. 45.

Trio. A: 58/59, T. 1. — B: 58/59, T. 29. — C: 58/59, T. 45.

Finale. A: 60/61, T. 11. — B: 60/61, T. 19. — C: 62/63, T. 7. — D: 62/63, T. 23. — E: 62/63, T. 37. — F: 64/65, T. 21. — G: 64/65, T. 29. — H: 64/65, letzter T. — I: 66/67, T. 8. — K: 66/67, T. 20. — L: 68/69, T. 1. — M: 68/69, T. 11. — N: 68/69, T. 19. — O: 68/69, T. 31. — P: 70/71, T. 10. — Q: 70/71, T. 18 (bei „Breit"). — R: 72/73, T. 1. — S: 72/73, T. 5. — T: 72/73, T. 21. — U: 74/75, T. 4. — V: 74/75, T. 14. — W: 76/77, T. 7. — X: 78/79, T. 2. — Y: 78/79, T. 10. — Z: 78/79, T. 26.

## VIII. Symphonie

1. Satz. A: 4/5, T. 23. — B: 4/5, T. 51. — C: 6/7, T. 19. — D: 6/7, T. 43. — E: 6/7, T. 55. — F: 8/9, T. 9. — G: 8/9, T. 23 (bei „a tempo"). — H: 8/9, T. 37. — I: 8/9, T. 57. — K: 10/11, T. 11. — L: 10/11, T. 43. — M: 10/11, T. 53. — N: 12/13, T. 8. — O: 12/13, T. 22. — P: 12/13, T. 38. —

---

[1]) In der bisherigen Ausgabe der vierhändigen Auszüge sind 14 Takte vor M weggelassen, und eine halbtaktige Überleitung ist dafür eingeflickt! Ferner fehlen vier Takte vor N.

[2]) Die Buchstaben I und K sind in den letzten Ausgaben der vierhändigen Bearbeitungen an falscher Stelle eingesetzt.

[3]) Die Buchstaben von P—Z sind in den letzten Ausgaben der vierhändigen Bearbeitungen an falscher Stelle eingesetzt.

Q: 14/15, T. 2. — R: 14/15, T. 14. — S: 14/15, T. 34. — T: 14/15, T. 44. — U: 14/15, T. 56. — V: 16/17, T. 15. — W: 16/17, T. 27. — X: 16/17, T. 39. — Y: 16/17, T. 47. — Z: 16/17, T. 51.

Adagio[1]). A: 18/19, T. 15. — B: 18/19, T. 29. — C: 20/21, T. 8. — D: 20/21, T. 18. — E: 20/21, T. 42 (bei „Langsam"). — F: 22/23, T. 11. — G: 22/23, T. 25. — H: 22/23, T. 33. — I: 24/25, T. 9. — K: 24/25, T. 21 (bei „a tempo"). — L: 24/25, T. 31. — M: 26/27, T. 6. — N: 26/27, T. 26. — O: 28/29, T. 5. — P: 28/29, T. 13. — Q: 30/31, T. 1. — R: 30/31, T. 11. — S: 30/31, T. 15. — T: 32/33, T. 1. — U: 32/33, T. 9. — V: 32/33, T. 13. — W: 32/33, T. 21. — X: 34/35, T. 9. — Y: 34/35, T. 21. — Z: 34/35, T. 33.

Scherzo. A: 36/37, T. 11. — B: 36/37, T. 19. — C: 36/37, T. 25. — D: 36/37, T. 33. — E: 36/37, T. 41. — F: 38/39, T. 10. — G: 38/39, T. 22. — H: 38/39, T. 30. — J: 38/39, T. 38. — K: 40/41, T. 2. — L: 40/41, T. 14 (bei „a tempo"). — M: 40/41, T. 22. — N: 40/41, T. 42. — O: 40/41, T. 52. — P: 42/43, T. 3. — Q: 42/43, T. 9. — R: 42/43, T. 17. — S: 42/43, T. 25. — T: 42/43, T. 37.

Trio. B: 44/45, T. 17. — C: 44/45, T. 25. — D: 44/45, T. 37. — E: 46/47, T. 1. — F: 46/47, T. 17. — G: 46/47, T. 25. — H: 46/47, T. 33. — I: 46/47, T. 37. — K: 46/47, T. 41.

Finale. A: 48/49, T. 17. — B: 48/49, T. 31. — C: 48/49, T. 49. — D: 50/51, T. 13. — E: 50/51, T. 23. — F: 50/51, T. 37. — G: 50/51, T. 49. — H: 50/51, T. 61. — I: 52/53, T. 6. — K: 52/53, T. 22. — L: 52/53, T. 30. — M: 52/53, T. 38. — N: 52/53, T. 54. — O: 54/55, T. 21. — P: 54/55, T. 25. — Q: 54/55, T. 41. — R: 54/55, T. 49. — S: 56/57, T. 7. — T: 56/57, T. 19. — U: 56/57, T. 39 (bei „a tempo"). — V: 56/57, T. 55. — W: 56/57, T. 63. — X: 58/59, T. 7. — Y: 58/59, T. 17. — Z: 58/59, T. 29. — Aa: 60/61, T. 19. — Bb: 60/61, T. 33. — Cc: 60/61, T. 45. — Dd: 62/63, T. 7. — Ee: 62/63, T. 15. — Ff: 62/63, T. 41. — Gg: 64/65, T. 1. — Hh: 64/65, T. 13. — Ii: 64/65, T. 33. — Kk[2]): 66/67, T. 4. — Pp: 66/67, T. 10. — Qq: 66/67, T. 26. — Rr: 66/67, T. 38. — Ss: 66/67, T. 46. — Tt: 68/69, T. 5. — Uu: 68/69, T. 25 (bei „Ruhig"). — Vv: 68/69, letzter T. — Ww: 70/71, T. 8. — Xx: 70/71, T. 16. — Yy: 70/71, T. 20. — Zz: 70/71, T. 26.

## IX. Symphonie

1. Satz. A: 4/5 T. 19. — B: 6/7 T. 9. — C: 6/7, T. 21. — D: 8/9, T. 7. — E: 8/9, T. 21. — F: 10/11, T. 9. — G: 10/11, T. 19. — H: 12/13, T. 1. — J: 12/13, T. 23. — K: 14/15, T. 15. — L: 14/15, T. 31. — M: 16/17, T. 9. — N: 18/19, T. 9 — O: 20/21, T. 1. — P: 22/23, T. 15. — Q: 24/25, T. 1. — R: 24/25, T. 19. — S: 28/29, T. 2. — T: 30/31, letzter T. — U: 34/35, T. 19. — V: 36/37, T. 3. — W: 36/37, T. 21. — X: 38/39, T. 9. — Y: 40/41, T. 13. — Z: 42/43, T. 7.

---

[1]) In der Partitur steht das Adagio als 3. Satz nach dem Scherzo; vgl. S. 1036.

[2]) In der bisherigen Ausgabe der vierhändigen Auszüge ist die Strecke vom 7. Takt nach Kk bis Pp weggelassen!

Scherzo. A: 44/45, T. 23. — B: 44/45, T. 42. — C: 46/47, T. 14. — D: 46/47, T. 32. — E: 48/49, T. 1. — F: 48/49, T. 13. — G: 48/49, T. 25. — H: 50/51, T. 9. — J: 50/51, T. 21. — K: 50/51, T. 34. — L: 52/53, T. 14. — M: 52/53, T. 32. — N: 54/55, T. 12. — O: 54/55, T. 24. —

Trio. P: 56/57, T. 25. — Q: 58/59, T. 1. — R: 58/59, T. 25 (bei „Wieder schnell"). — S: 58/59, T. 49[1]). — T: 60/61, T. 25. — U: 62/63, T. 25. — V: 64/65, T. 1. — W: 64/65, T. 25 (bei „Wieder schnell"). — X: 66/67, T. 23. — Y: 66/67, T. 42. — Z: 68/69, T. 14. — Aa: 68/69, T. 32. — Bb: 70/71, T. 1. — Cc: 70/71, T. 13. — Dd: 70/71, T. 25. — Ee: 72/73, T. 9. — Ff: 72/73, T. 21. — Gg: 72/73, T. 34. — Hh: 74/75, T. 14. — Ii: 74/75, T. 32. — Kk: 76/77, T. 12. — Ll: 76/77, T. 24.

Adagio. A: 78/79, T. 17. — B: 80/81, T. 5. — C: 80/81, T. 21. — D: 82/83, T. 5. — E: 84/85, T. 1. — F: 84/85, T. 17. — G: 84/85, T. 29. — H: 86/87, T. 15 (bei „Wieder breiter"). — J: 88/89, T. 1. — K: 88/89, T. 13. — L: 90/91, T. 2. — M: 90/91, T. 20. — N: 92/93, T. 5. — O: 94/95, T. 1. — P: 94/95, T. 9. — Q: 94/95, T. 13. — R: 96/97, T. 1. — S: 96/97, T. 13. — T: 98/99, T. 1. — U: 98/99, T. 5. — V: 98/99, T. 13.

---

[1]) Der Buchstabe S ist im Klavierauszug zwei Takte früher eingesetzt als in der Partitur; der Irrtum dürfte allerdings bei dieser liegen, da das Anfangsthema gerade zwei Takte früher einsetzt. Freilich sind im Ganzen die Buchstaben keineswegs immer bei musikalischen Abschnitten eingefügt (vgl. S. 636, Anm.).

# III.

# Namen- und Sachregister

Angefertigt von Edwin Fischer, Lehrer in Bern, und Willi Schuh, stud. phil. in Bern.

## C.

**D.**

### G.

## I.

## J.



## K.

## N.



## O.

## S.

## U.



## V.

## Z.

IV.

## Druckfehler-Berichtigung

S. 135, Z. 12 lies: Virga.
S. 166, Z. 11 lies: Standpunkt.
S. 320, Notenbeispiel Nr. 12: im 1. und 3. Takt ist auch vor das oberste *e* ein ♭ zu setzen.
S. 578, Anmerkung, vorletzte Zeile: vor und ergänze ein Komma.
S. 825, Anmerkung, Z. 5 und 15: lies Dessoff.